

Clitemnestra es un complejo y multifacético personaje que, desde Homero, ha inspirado a poetas desde perspectivas distintas: la esposa que su marido deja en la soledad del palacio durante más de diez años para confesar abiertamente en la *Iliada* que prefiere la cautiva Criseida a su legítima esposa; la reina abandonada por una larga guerra, seducida por Egisto, en la *Odisea*, al servicio de una sangrienta venganza sobre el Atrida; la mujer doblemente herida como esposa y madre, ya en los líricos, que se entrega en brazos de Egisto y junto con él prepara la venganza en la que ella misma participa con su propio brazo; víctima y feroz agente de una cadena de culpas, en la que el abandono y la traición por parte de Agamenón, el jefe del ejército que sacrificó a su hija Ifigenia y que no duda en regresar a su palacio envuelto en gloria, la convierten en una mujer cruel, sedienta de venganza; mujer de voluntad masculina, implacable, perseguida por los fantasmas del pasado y la memoria de un Agamenón muerto que toma voz en la voz acusadora en *Electra*; o la desdichada Clitemnestra a la que, mediante el engaño, los hombres que ansían la guerra le arrancaron su joven hija y la entregaron en sacrificio, como presenta Eurípides.

Esta mujer, una víctima indirecta de la guerra, siempre ejerció una particular fascinación sobre los eminentes clasicistas, Aurora López y Andrés Pociña, Profesores Catedráticos de Filología Latina de la Universidad de Granada, que a lo largo de su carrera académica, contruida sólidamente con sabiduría, trabajo y pasión, han dedicado muchas páginas al estudio de esta figura, en particular en Séneca y en la recepción occidental. Este volumen, en el que se recogen estudios sobre Clitemnestras desde los poemas homéricos hasta su presencia en el tradición clásica, incluyendo en la iconografía, es fruto de la *philia* de un grupo de amigos y colegas que han participado con Aurora y Andrés en numerosos encuentros y proyectos académicos y que quieren ahora, en un momento importante de su trayectoria académica, rendirles un modesto homenaje.



En cubierta: **Clitemnestra** (a la derecha) entre Ifigenia Y Orestes niño. Tapisería flamenca. Museu de São Roque (Lisboa), XVII siglo (2ª mitad).



ISBN 978-88-7949-xxx-x  
ISBN 1743-4891

65

Euro xxx0,00

65

Homenaje  
a los Profesores Doctores  
Aurora López López  
y Andrés Pociña Pérez

Clitemnestra  
o la desgracia de ser mujer  
en un mundo de hombres

F. De Martino, C. Morenilla,  
M.d.C. Fialho, M. F. Silva,  
D. De Martino & A. Navarro



EL TEATRO CLÁSICO EN EL MARCO DE LA CULTURA GRIEGA  
Y SU PERVIVENCIA EN LA CULTURA OCCIDENTAL

## CLITEMNESTRA O LA DESGRACIA DE SER MUJER EN UN MUNDO DE HOMBRES

Homenaje  
a los Profesores Doctores  
Aurora López López y Andrés Pociña Pérez

Francesco De Martino, Carmen Morenilla,  
Maria do Céu Fialho, Maria Fátima Silva,  
Delio De Martino & Andrea Navarro  
editores



Levante editori - Bari



65

«le Rane»

---

Collana di Studi e Testi

STUDI - 65

*a cura di*

Francesco De Martino

*con*

Marco Fantuzzi, Françoise Létoublon, Enrico V. Maltese, Carmen Morenilla,  
Alan H. Sommerstein, Pascal Thiery, Onofrio Vox, Bernhard Zimmermann



# Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres

Homenaje  
de las Universidades de Valencia, Foggia, Bari y Coimbra  
a los Profesores Doctores  
Doña Aurora López López y Don Andrés Pociña Pérez

*Francesco De Martino, Carmen Morenilla,  
Maria do Céu Fialho, Maria de Fátima Silva,  
Delio De Martino & Andrea Navarro  
editores*



LEVANTE EDITORI - BARI

*Volume pubblicato col contributo  
di*

GRATUV

en el marco del Proyecto de Investigación FFI2015-63836-P  
del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España



*e con la colaboración editoriale di*



UNIVERSITÀ  
DI FOGGIA

Laboratorio Mu.S.A.  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Università di Foggia



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DI BARI  
ALDO MORO

Laboratorio di Storia della Comunicazione radiotelevisiva



Centro de Estudos Clássicos  
e Humanísticos  
Universidade de Coimbra

ISBN 978-88-7949-682-7  
ISSN 1723-4891

© 2017 - Tutti i diritti riservati

*Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile  
è vietata la riproduzione di questo libro, o parte di esso, con qualsiasi mezzo  
(elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.)  
senza la preventiva autorizzazione scritta*



Aurora López & Andrés Pociña  
XVIII Congreso Internacional Sagunt 2014 & I Foro GRATUV (Foto Núria Llagüerri)



## ÍNDICE

<i>Prefació</i> .....	pág. 9
Amado Rodríguez M <sup>a</sup> Teresa: <i>Clitemnestra en el teatro gallego</i> .....	“ 11
Bañuls Oller, José Vte. & Gómez Cortell, Clara: <i>De Esquilo a Jean-Pierre Giraudoux, de la deshumanización a la humanización de Clitemnestra</i> ...	“ 35
Brasete, Maria Fernanda: <i>A figura de Clitemnestra em Eurípidés (Electra e Ifigénia em Áulide)</i> .....	“ 67
Campos Daroca, F. Javier: <i>Apologías de Clitemnestra. Las razones de Clitemnestra en la literatura retórica y filosófica de época imperial</i> .....	“ 89
Colombani, María Cecilia: <i>Noticias de la muerte. Pasión, dolor y sangre en las redes del poder. Una lectura político antropológica del Agamenón de Esquilo</i> .....	“ 113
De Martino, Delio: <i>Clitemnestra en el mundo de Polon</i> .....	“ 139
De Martino, Francesco: <i>L'addio di Clitemnestra</i> .....	“ 159
Deserto, Jorge: <i>Clitemnestra e a memória entre Eurípidés e Tiago Rodrigues</i> .....	“ 201
Ferreira, Luísa de Nazaré: <i>Clitemnestra em Áulide numa tapeçaria flamenga do Museu de São Roque (Lisboa)</i> .....	“ 215
Fialho, Maria do Céu: <i>Eurípidés e a reabilitação de Clitemnestra</i> .....	“ 231
López Cruces, Juan Luis: <i>Clitemnestra en El Scholástico de Villalón</i> .....	“ 249
Marques, Susana Hora: <i>Clitemnestra e o motivo do sonho nas Euménides de Ésquilo</i> .....	“ 265
Morais, Carlos: <i>Κλυταιμῆστρα δεσπότης καὶ μήτηρ: pathos e rhythmos nos trímetros de um episódio tenso e doloso (S. El. 516-822)</i> .....	“ 275
Morenilla Talens, Carmen & Llagüerri Pubill, Núria: <i>Κλυταιμνήστρη δολόμητις (Od. 11.422)</i> .....	“ 285
Pianacci, Rómulo: <i>Figuraciones de Clitemnestra en escena: la Clytemnestra de Tadashi Susuki</i> .....	“ 301
Rodrigues, Nuo Simões: <i>As Clitemnestras portuguesas de João Canijo</i> .....	“ 313
Romero Mariscal, Lucía P.: <i>Clitemnestra en Virginia Woolf</i> .....	“ 327
Silva, Maria de Fátima: <i>Clitemnestra, mulher, esposa e mãe. Francisco Dias Gomes, Ifigénia</i> .....	“ 347
Várzeas, Marta Isabel de Oliveira: <i>Clitemnestra em Sófocles</i> .....	“ 365
<i>Índice de nombres antiguos</i> .....	“ 375





## PREFÁCIO

Clitemnestra é, inegavelmente, uma complexa e multifacetada personagem feminina que, desde Homero, vai inspirando poetas e focalizações diversificadas – a esposa mal-amada que seu marido deixa na solidão do palácio por mais de dez anos, para confessar abertamente, em teatro de guerra, na *Iliada*, que prefere a cativa Criseida à sua legítima esposa; a rainha deixada só por via de uma longa guerra, seduzida por Egisto, na *Odisseia*, para explorar a sua solidão e amargura ao serviço de uma sangrenta vingança sobre o Atrida; a mulher, duplamente ferida como esposa e mãe, já nos líricos, que se entrega nos braços de Egisto e com ele congemma a violência de uma vingança em que ela mesma participa com o seu braço; Clitemnestra, vítima e agente feroz de uma cadeia de culpas, em que o abandono e a traição por parte de Agamémnon, o chefe do exército que sacrificou Ifigénia e que, mesmo assim, não hesita em regressar ao seu palácio envolto em glória, ajuda a convertê-la numa mulher cruel, sedenta de vingança e insaciável no seu ódio ressentido; Clitemnestra, a mulher de máscula vontade, ousada na concorrência ao poder detido pelo soberano de Argos; Clitemnestra, a mulher implacável, perseguida pelos fantasmas do passado e da memória de Agamémnon morto que clama por retaliação se faz ouvir na voz acusadora de Electra; ou Clitemnestra projectada para uma constelação existencial adversa e sombria por via de uma causa primeira: a cupidez da guerra que os homens nutriram, a ponto de arrancarem à mãe extremosa a filha núbil, pelo engano, e a entregarem ao sacrificio, consoante a ‘estuda’ dramaturgicamente Eurípides.

Esta mulher, uma vítima indirecta da guerra - que se manifesta ferida nas suas entranhas como mãe mas, por esse golpe, votada a ir perdendo a sua capacidade de salutar afecto maternal - tornada cinza do desespero de onde se ergue a força e a espada de uma ‘ máscula ’ vingança sempre exerceu um particular fascínio sobre dois eminentes classicistas: Aurora López e Andrés Pociña, Professores Catedráticos de Filologia Latina da Universidade de Granada. Ao longo da sua carreira académica, construída solidamente com saber, trabalho e paixão, muito estudo e muitas páginas publicadas nos apresentam sobre esta figura, em particular em Séneca e na recepção ocidental.

Ambos têm, da carreira académica, uma visão muito própria, diríamos, de matriz helénica, partilhada pelo círculo vasto dos que com eles trabalham ou daqueles cujos périplos fomentados pelo labor universitário com eles se

cruzaram e a eles ficaram inevitavelmente ligados: a *sophia* (ou *philo-sophia*) e a *philia* potenciam-se mutuamente e abrem portas a grandes projectos, profícuas discussões e conclusões subsequentes – sempre em aberto, como uma grande viagem de aventura.

Foi assim que ambos conceberam uma reunião científica dedicada a Clitemnestra, num círculo de dimensões não muito largas, interdisciplinar, de académicos que, entre si, partilhassem esta paixão (traduzida em competências curriculares demonstradas) e estivessem ligados por essa salutar *philia* académica.

O congresso deveria decorrer em Granada. Quiseram os deuses e a Fortuna, no entanto, que o plano não se concretizasse exactamente assim e - em boa hora! – a realização do congresso foi ‘desviada’ para a Universidade de Coimbra, onde decorreu em Fevereiro de 2017. Não puderam tomar parte, com muita pena para o conjunto daqueles para quem a participação foi viável, todos aqueles colegas com quem Aurora López e Andrés Pociña contavam, por via da sobrecarga e sobreposição de afazeres inadiáveis. Todavia, para alguns colegas que não estiveram presentes foi ainda possível apresentar posteriormente um trabalho para impressão.

É que, em simultâneo com este ‘desvio estratégico’, surge a proposta de publicação dos resultados do encontro na Ed. Levante, de Bari (à qual agradecemos), passando a preparação editorial pelas Universidades de Coimbra, Valência e de Foggia e Bari.

E eis aqui o volume que só assim, e planeado em segredo, pode, *kata kairon*, ser oferecido a Aurora e Andrés como gratíssima homenagem de um círculo de amigos, neste momento tão especial.

O círculo não se fecha – aliás, o círculo assinala a eternidade. E possamos, porque o queremos, percorrer muitas mais vezes o círculo, à volta de outras personagens dramáticas, recortadas do tão rico e inspirador universo clássico.

Coimbra-Valência-Foggia-Bari, 14 de Outubro de 2017

**A EQUIPA EDITORIAL**

M<sup>a</sup> TERESA AMADO RODRÍGUEZ  
Universidade de Santiago de Compostela

## CLITEMNESTRA EN EL TEATRO GALLEGO

**Abstract:** Galician theatre often resorts to classical myths to reflect upon timeless existential questions as well as more current issues. The aim of this paper is to analyse the treatment of Clitemnestra in Galician drama. We will try to determine its importance in the development of each plot and discover which aspects of the queen's personality the author is interested to highlight in each play and how the treatment of this character depends on the specific message that is conveyed at any given moment.

**Keywords:** Clitemnestra, classical tradition, Galician theatre.

### Introducción

Desde que en los años cincuenta el *Midas* de Isaac Díaz Pardo<sup>1</sup> inaugurase para el teatro gallego una línea temática inspirada en la recreación histórica y de los mitos del mundo clásico, las viejas leyendas de los héroes griegos no han dejado de reescribirse una y otra vez en nuestra lengua, aprovechando la polivalencia del mito y su capacidad tanto para expresar sentimientos universales inherentes a la condición humana, como para interpretar hechos particulares de la actualidad más inmediata. Así, a través de los personajes de la tragedia griega, los dramaturgos gallegos plantean sus preocupaciones existenciales y al tiempo dan cuenta de los conflictos derivados de la situación política y social de cada época, lo que es especialmente útil en momentos en los que la censura limita la libre expresión.

Del amplio catálogo de historias míticas, los autores gallegos, igual que los dramaturgos griegos que les sirven de modelo, recrean con mayor frecuencia los acontecimientos de la casa de Tebas y la historia de la casa de Atreo, desde la partida de Agamenón para la guerra hasta los acontecimientos que

<sup>1</sup> Díaz Pardo 1957.

tiene lugar en Argos a su vuelta de Troya, en los que Clitemnestra tiene un papel protagonista. Pero la heroína griega, a pesar de ser un personaje de gran complejidad y, precisamente por ello, susceptible de múltiples interpretaciones y tratamientos muy diversos, no ha tenido en el teatro gallego la fortuna que han merecido otras grandes mujeres legendarias, como Medea, Antígona, o la propia Electra, hija de la reina conyugida. Esto puede deberse a que es en la *Orestíada* de Esquilo en donde su figura alcanza unha mayor grandeza, y este autor no es precisamente el modelo trágico preferido por los dramaturgos modernos. Por esta razón, no vamos a encontrar en gallego muchas Clitemnestras y desde luego ninguna con un poder trágico equiparable al que la heroína muestra sobre todo en *Agamenón*, pero también en *Coéforas*.

En la literatura dramática en lengua gallega sólo cinco obras recrean diferentes momentos de la historia familiar de Agamenón, desde los acontecimientos en Áulide previos a la partida hacia Troya, hasta el asesinato de Clitemnestra a manos de sus hijos, como venganza por la muerte de su padre. Estas piezas, de épocas y autores diferentes, buscan su inspiración directamente en obras concretas de los trágicos griegos, como es habitual en el teatro gallego<sup>2</sup>, pero presentan distintos grados de fidelidad al original, lo cual repercute también, naturalmente, en el tratamiento de la figura de Clitemnestra, según vamos a ver. En esta exposición seguiremos el orden cronológico de los hechos míticos para organizar el material estudiado. Intentaremos determinar su peso en el desarrollo de la trama y descubrir qué aspectos de la personalidad de la reina le interesa destacar al autor en cada obra y cómo el tratamiento del personaje está en función del mensaje particular que cada uno busca transmitir en cada momento<sup>3</sup>.

## La madre ausente

Los sucesos de Áulide en los momentos anteriores a la partida del ejército griego hacia la guerra constituyen el argumento de *Ifixenia non quere*

<sup>2</sup> “Y, desde luego, en el caso del teatro gallego contemporáneo los modelos de que parte son las propias obras clásicas y no sus sucesivas adaptaciones, aun cuando en éstas se haya inspirado su orientación” (Fernández Delgado 1996, pp. 60-61).

<sup>3</sup> En las citas de textos gallegos respetamos la ortografía original, a pesar de que algunas veces no coincide con la de la normativa actual.

*morrer*<sup>4</sup>, una tragedia en cinco actos de X.M. Rodríguez Pampín. A pesar de seguir muy de cerca la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, como ya demostramos en otro trabajo<sup>5</sup>, el mensaje antibelicista que impregna la obra gallega determina buena parte de las transformaciones del modelo clásico, entre ellas las relativas a Clitemnestra. Un personaje con una personalidad tan fuerte y un papel tan importante en el desarrollo de los acontecimientos en la tragedia de Eurípides, desaparece por completo de la escena en la recreación gallega del mito, aunque está cerca, pues, como en Eurípides, acompaña a su hija desde Argos hasta el campamento de los Aqueos, según confirman las palabras del mensajero casi al comienzo de la obra:

“Verás, xefe, verás... Iña correndo camiño de Argos. Tal como me mandaches, para decirlles á túa filla e máis á túa muller, que non se movesen e que de ningún xeito se achegasen ao campamento, cando os homes de Ulises botáronse enriba de min e por pouco me esfolan” (74).

Desconocemos dónde está cuando Ifigenia, recién llegada, casi al final del acto primero, se presenta en escena para encontrarse con Agamenón, acompañada por Ulises, que se ha apresurado a contarle la verdadera razón de su presencia allí. Imaginamos a la reina retirada en su tienda, tal vez disponiendo lo necesario para la inminente boda de su hija, pues todo en la obra indica que no llega a tener conocimiento de la desgracia que se avecina, pero es difícil justificar que el reencuentro con su esposo, después de una ausencia larga, no sea una prioridad para ella. Parece que esta mujer poco tiene que ver con aquella esposa de la tragedia de Eurípides, resolutiva pero abnegada, que, nada más bajar del carro, saludaba a Agamenón con estas palabras:

“¡Oh mi muy venerado soberano Agamenón! ¡Ya hemos venido, sin faltar lealmente a las órdenes que de ti procedían!” (633-4)<sup>6</sup>.

Han pasado muy pocas horas desde que el cortejo llegara a Áulide a la puesta de sol y, en el acto tercero de la tragedia de Rodríguez Pampín, una conversación entre las criadas y el ama en medio de la noche revela la lejanía de la reina, que ya viaja de regreso sin sospechar nada.

<sup>4</sup> Rodríguez Pampín 1977.

<sup>5</sup> Amado Rodríguez 2012.

<sup>6</sup> La traducción de todos los pasajes citados de esta obra es de Labiano 2007.

“Criada 2- E a súa nai, ¿cómo está?

Ama- Levárona. Agamenón mandóuna para Argos, e xa debe estar lonxe”.  
(85).

El Atrida consigue aquí lo que no pudo lograr en la tragedia eurípidea, cuando pretendía deshacerse de la reina para evitar el enfrentamiento que ya presumía duro. La mujer autoritaria y de carácter firme que dibuja Eurípides, no consiente que el varón la aparte de las funciones que le corresponden como madre y esposa, y no sólo desobedece sus órdenes, sino que en el episodio segundo, después de interrogar al esposo sobre los detalles de la boda y la condición de su futuro yerno, pone a Agamenón en su sitio sin ningún miramiento, terminando la acalorada discusión con él con estas palabras tajantes:

“¡Tú ve y ocúpate de lo de fuera, que de lo de casa me encargo yo, de lo que haya que ofrecer a las jóvenes recién casadas!” (740-741).

No hay en ella ni asomo de vacilación y el durísimo agón que mantiene con el rey perfila un personaje al que es prudente temer. De esto poco queda en la Clitemnestra de Pampín, pues, mucho menos fuerte que su modelo griego, acaba obedeciendo al esposo y regresa a Argos, haciendo dejación de las funciones inherentes a su condición, aunque no sin ofrecer resistencia: “Caro costóu”, dice el ama, (85). Es esta una Clitemnestra desdibujada y anodina, una madre tibia y una esposa poco entregada, aunque no hay que desestimar su posible reacción futura, pues como dice el ama, que la conoce muy bien, “Non, non esquecerá” (87), dando a entender la posibilidad de una posterior venganza.

La ausencia de Clitemnestra, además de suponer la pérdida de un personaje coherente y bien trazado, tiene efectos a nivel compositivo, pues obliga a traspasar a otros personajes algunas de las funciones que asumía en el modelo eurípideo. Así, un soldado del coro es ahora el encargado de informar a Aquiles del supuesto casamiento con la princesa, y el ama, que ha servido desde niña a la familia, asume la función de protección y consuelo que le correspondía a la madre. Pero además, aunque su condición servil la incapacita para cualquier acción contra la clase dominante, la experiencia y la sabiduría de sus muchos años le permiten hacer una radiografía muy precisa de las verdaderas causas que mueven las conductas humanas y su revelación de estas verdades a la inocente Ifigenia consigue sembrar en la muchacha la rebeldía, que en la

obra de Eurípides era patrimonio de la reina. Por eso nuestra Ifigenia, al descubrir que su sacrificio no revierte en beneficio de Grecia, sino de intereses y ambiciones particulares, se niega a morir, y sólo lo aceptará voluntariamente después de dejar en evidencia la condición miserable de quienes dicen actuar movidos por nobles ideales. Así, Ifigenia no sólo desenmascara a su propio padre, como hace Clitemnestra en Eurípides, y también a los otros príncipes griegos, Ulises, Menelao y el propio Aquiles, sino que va mucho más allá al poner de relieve la injusticia de un sistema que justifica la destrucción y la guerra, porque conviene a los intereses de una minoría privilegiada. Este mensaje pacifista asumido por la princesa, solo puede salir de alguien ajeno a esa minoría y víctima de ella, como el ama, y difícilmente podría formar parte del discurso de quien, como Clitemnestra, ocupa el lugar más elevado de la pirámide social. Por eso su ausencia en la escena, la transformación de su carácter y la división de sus funciones entre otros personajes, se justifica en aras de una mayor eficacia en el discurso pacifista que impregna toda la obra.

### **La amante ausente**

La guerra ya ha terminado y Agamenón, antes de emprender la última etapa del viaje de regreso a casa, se detiene en Áulide, el lugar donde diez años antes sacrificó a su hija Ifigenia para poder navegar a Troya y dar satisfacción a sus ambiciones. Allí, cuando el sol, igual que el héroe, camina hacia el ocaso, encontramos al Atrida en la obra de M. Lourenzo *Agamenón en Áulide*<sup>7</sup>, acompañado físicamente por Casandra, pero emocionalmente sólo, y tan atribulado como en el prólogo de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, inspiradora de este breve monólogo. Áulide representa la transición entre lo privado y lo público, el lugar en el que un día quedó el hombre y nació el héroe y en el que ahora el héroe vuelve a convertirse en hombre, pero un hombre distinto del de antaño, envejecido, transformado por diez años de muerte y calamidad y con la amargura de ver cómo la guerra no sólo no ha colmado sus expectativas como héroe, sino que además ha destrozado su vida familiar. “En Áulide, á beira do mar, comeza a miña elevación. O meu sangue patético comeza a apodrecer aquí” (11), dice el Atrida, abrumado por el peso de un crimen

<sup>7</sup> La obra se estrenó el 20 de noviembre de 1991 en el Teatro Principal de Pontevedra, junto con *Clitemnestra e o crime* de M. Yourcenar, formando parte del espectáculo *Ocasos*. Se ha publicado repetidas veces, pero nosotros citamos por Lourenzo 1995.



abominable que hace tambalear la estabilidad del *oikos* y por la necesidad de encontrar una justificación que lo exculpe ante los suyos. Sentado frente al mar, Agamenón se debate entre el deseo de volver a casa y el miedo a sufrir las consecuencias de su acción, en forma de una venganza implacable que acabe con su vida: “a miña noite vai moi adiantada” (12) dice, en alusión al destino funesto que intuye y teme. El hombre va desgranando sus recuerdos: primero las imágenes de la destrucción de Troya, tan próxima en el tiempo que aún perdura en su boca el sabor de las cenizas y en sus oídos el crepitar de las ascuas; después, los acontecimientos ya lejanos que desencadenaron la muerte de Ifigenia. Pero, por fin, consciente de que ya poco puede demorar el cumplimiento de su destino, pues “no outro lado da ponte Clitemnestra agarda” (12), el Atrida se detiene a hacer un análisis de ese hombre irreconocible en el que se ha convertido. El temor a la hostilidad que pueda encontrar en la reina le lleva a evocar momentos con ella de un pasado feliz que ya nunca podrá repetirse, pues Agamenón es muy consciente de que el sacrificio de la hija abrió entre ellos una enorme brecha imposible de cerrar. El recuerdo de Clitemnestra proporciona los mimbres para construir la imagen de la reina ausente. Pero no es en su condición de reina como la evoca, ni tampoco en la de madre, aunque en algún momento aluda a ella como “nai dos meus queridos fillos” (11) y la recuerde en el cumplimiento de sus obligaciones maternas acompañando a Ifigenia hasta Áulide, “ambas livianas e inocentes” (10). Es la esposa y amante la que genera los recuerdos más intensos. El Atrida nos la descubre apasionada, ávida de sexo, tomando la iniciativa en los encuentros íntimos:

“Gostava Clitemnestra de medir o meu contorno de ombro a ombro co seu bafo apaixonado. Gostava de xuntar a sua meixela cos meus lábios por que o sangue lle subise aos pómulos como un rubor. ‘Touro, touro’, chamava-me, e eu ben sabía meu dever. O meu dever, escrava, era ser touro para a corza: unha batalla desigual, imunda, que a muller enfrontava con dentes, con espasmos, uñas, brado” (12).

La actitud de esta Clitemnestra no solo no responde a la de una mujer forzada a un matrimonio con aquel que la había dejado viuda y sin hijo, como le ocurría a la de Eurípides<sup>8</sup>, sino que además no responde al ideal femenino

<sup>8</sup> “Te casaste conmigo contra mi voluntad y me tomaste por la fuerza, después de matar a Tántalo, mi anterior marido y estrellando a mi bebé contra el suelo, tras arrancármelo violentamente de mis pechos” (1149-1152).

de castidad del mundo heroico y se muestra como antítesis de aquella que en *Ifigenia en Áulide* hablaba de sí misma en estos términos: “he sido una mujer intachable, que se modera con el sexo” (1158-1159). Esta Clitemnestra de Lourenzo está más próxima a aquella a la que se refiere Electra en estos términos en la tragedia homónima de Eurípides:

“Mujer que, cuando su marido se encuentra ausente de casa, se dedica tanto a su belleza, táchala de ser poco decente, ya que no necesita lucir de puertas para fuera un bello rostro, a no ser que ande buscando algún mal” (1072-1075)<sup>9</sup>

o a la amante de Egisto de la *Orestíada*, la que reivindica y asume papeles masculinos, porque posee un ἀνδρόβουλον κέαρ (A. Ag.11). Esa amante es la que Agamenón desea, pero a la vez teme encontrar, porque sospecha que la intensidad de su venganza pueda ser proporcional a la de la pasión violenta que ponía en su encuentros amorosos. Cuando el rey evoca a aquella Clitemnestra que “Gostava ... de afundir-se en min para despedazar-me” (12) teme que la metáfora adquiera funesta literalidad en su ya próximo reencuentro. Por eso tiene “medo de retornado, en fin, vertixe” (12). Y además el rey sabe que una esposa y amante de esas características difícilmente tolerará a Casandra, por más que intente justificar que es “só unha escrava” (11) y la presencia de la joven princesa troyana no hará sino incrementar esa tensión entre los esposos y que tan bien refleja Esquilo en *Agamenón*, 1035 ss.<sup>10</sup>. La evocación de Clitemnestra en su faceta de amante por parte del esposo retornado busca destacar la idea de la imposibilidad de recuperar lo que ha borrado el tiempo, a la vez que señalar la dificultad para conjugar ambiciones personales en las ya de por sí complicadas relaciones de pareja.

### **La ambiciosa más implacable**

En marzo de 1961 Arcadio López Casanova presentaba en Santiago de Compostela un *Orestes* dialogado por miembros del T.E.U. de la Facultad de Filosofía y Letras, en el marco de un Concurso de Teatro Leído. Esta obra, acogida con éxito por el público<sup>11</sup>, es cronológicamente la primera pieza tea-

<sup>9</sup> Todas las traducciones de esta obra citadas son de Labiano 1999.

<sup>10</sup> *Vid.* Amado Rodríguez 2009, p. 65.

<sup>11</sup> Había quedado finalista en el I Certamen literario del Miño, celebrado en Lugo en las

tral en lengua gallega que trata la venganza de los hijos de Agamenón. Dividida en dos actos, la tragedia se inspira en la *Electra* de Sófocles, manteniendo en lo esencial el argumento y conservando los personajes principales, Clitemnestra incluida, en los que se reconocen perfectamente los rasgos fundamentales que Sófocles había trazado. Con todo, hay una serie de transformaciones que siguen las líneas habituales en las recreaciones modernas de las tragedias clásicas: la supresión del coro, la simplificación o eliminación de los detalles o las ejecuciones a la vista del público. La mayoría son de poco calado, como ya señaló Fernández Delgado (1996, pp. 65-66), pero, con todo, hay algunos cambios importantes, estudiados en detalle por Carmen Morenilla y José Vicente Bañuls (2009, pp. 441-456), que nos interesan especialmente por la repercusión que tienen en la caracterización del personaje de Clitemnestra. La reina de este *Orestes* sigue siendo la misma asesina y adúltera, pero las transformaciones de la obra la hacen mucho más fría y cruel que en el texto sofocleo, y por tanto más despreciable, como vamos a ver.

Estamos en Argos, pero no en un espacio público exterior, que es lo convencional en la tragedia griega, sino en el interior del palacio, y la didascalía inicial, que contiene las indicaciones básicas para la puesta en escena, dibuja un ambiente siniestro en el salón del trono de la casa de los Atridas. Las paredes están revestidas de paños negros, el color de la muerte, negro será también el vestido de Clitemnestra, el de la Vella y el del Aia que acompaña a Electra<sup>12</sup> y, por todas partes, las manchas de sangre, indelebles, son el testimonio visible de un crimen horrendo que la memoria tampoco podrá borrar. Pero la muerte, aludida en estos elementos simbólicos que nos remiten a lo ocurrido en el pasado, hace ya un año, está además dolorosamente presente en el pueblo de Argos, que sufre en sus carnes las consecuencias de su silencio cómplice<sup>13</sup>:

fiestas de San Froilán de 1960, en el que el primer premio fue para *A noite vai coma un río* de Álvaro Cunqueiro. Después de su estreno en Santiago circuló por varios lugares de Galicia, vid. Rabanal 1961 y Barrada 1961. Se publicó en 1963, *Grial* 2, 171-174.

<sup>12</sup> A Vella y el Aia, que no están en la *Electra* de Sófocles, asumen en parte las funciones del coro.

<sup>13</sup> Como en *Las moscas* de Sartre, vid. Ragué-Arias 1996, p. 59 y Morenilla-Bañuls 2009, p. 447-448. Fernández Delgado 1996, p. 66 llega a afirmar que el pueblo es el verdadero protagonista “que soporta impotente las consecuencias letales de la maldición que pesa sobre los tiranos, el pueblo cuyo triunfo final y nunca logrado se espera (al contrario de lo que ocurre en la obra de Sartre, en la que el pueblo es finalmente redimido por la acción libre de Orestes)”.

“Mira: as entranas de tódalas mulleres de Argos son unha chaga aberta. As nosas entranas están podres i os nosos seos murchos. Podre a nosa carne”.

...

“Estériles igoal que a terra erma abrasada polo sol. Endexamáis poderemos enxendrar”.

...

“Podrecemos na chaira. E a cada intre, o vento que sopra no fondo rube hasta a outura un acedo fedor. É o fedor dos mortos de Argos espostos ó ar, devorados polos corvos que baixan dos cumes lonxanos” (163).

Quien así habla es el personaje de a Vella, símbolo de la Nueva Argos transformada por el crimen, cuando les describe, a Orestes y al Pedagogo, un panorama de desolación que recuerda la *λοιμὸς ἔχθιστος*, la “odiosa epidemia” de Tebas, cuyos efectos le detalla el sacerdote a Edipo en el prólogo de *Edipo Rey*:

“La ciudad, como tú mismo puedes ver, está ya demasiado agitada y no es capaz todavía de levantar la cabeza de las profundidades por la sangrienta sacudida. Se debilitan en las plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños de bueyes que pacen y en los partos infecundos de las mujeres. Además, la divinidad que produce la peste, precipitándose, aflige la ciudad. ¡Odiosa epidemia, bajo cuyos efectos está despoblada la morada Cadmea, mientras el negro Hades se enriquece entre suspiros y lamentos!” (22-30)<sup>14</sup>.

Sin duda el sufrimiento del pueblo es desmesurado y no va en proporción a su culpa, máxime cuando su silencio se debe a la mordaza de la tiranía que sufren y sobre todo si tenemos en cuenta que los verdaderos asesinos siguen ocupando un lugar de privilegio y viven libres de penurias. Pero esta paradoja, además de ser una denuncia de la situación política de la España del momento, con un pueblo oprimido que busca su liberación<sup>15</sup>, incide en la caracterización negativa de Clitemnestra y Egisto, los opresores de Argos, pues la gravedad de los efectos sobre el pueblo, añade también gravedad a la causa, el asesinato del Atrida, y toda clase de connotaciones negativas a los sujetos de tan terrible acción. Entre culpa y castigo se establecen una relación de proporción inversa, a mayor culpa menor castigo y viceversa, que despierta la simpatía del espectador hacia los más perjudicados y su animadversión hacia los más

<sup>14</sup> La traducción de todos los pasajes citados de esta obra es de Alamillo 1981.

<sup>15</sup> Esta lectura política ya está señalada en Lourenzo-Pillado 1982, p. 437.

beneficiados por tal injusticia. Clitemnestra y Egisto son peores que los de Sófocles, porque los efectos de su crimen trascienden los muros del *oikos* y es el pueblo el que sufre, y de qué forma, las consecuencias de su ambición sin límites, sin que a ellos parezca preocuparles en absoluto, entregados a gozar de su nueva posición.

Por otra parte, en la tragedia de Sófocles un sueño amenazante hace que la reina envíe a Crisótemis a hacer libaciones en la tumba de Agamenón. Esa mujer fría, que ha sido capaz de matar a su esposo por ambición, tiene su punto débil y teme el inmenso poder destructor de las Erinias, las diosas de la venganza, con las cuales ningún ser humano, por importante que sea, puede medirse. Siguiendo la tendencia habitual en las recreaciones modernas de los mitos, de eliminar, o al menos minimizar, el papel de los dioses, Arcadio López Casanova sustituye la ceremonia de apaciguamiento de los muertos por la conmemoración del aniversario de la muerte de Agamenón. Con la supresión del motivo de la venganza divina, el personaje de la reina es más poderoso y más osado, porque no tiene enemigos de su talla, pues el pueblo está callado, Electra neutralizada y tan sólo la posibilidad del regreso de Orestes la mantiene en alerta sin llegar a afectarla gravemente. Por este motivo esta Clitemnestra es, o al menos se lo cree, casi invulnerable.

El tratamiento del personaje de Electra también contribuye a cargar las tintas en los aspectos más negativos de la caracterización de Clitemnestra. La situación de la princesa evidencia la maldad de una madre que ha desposeído a su hija de los privilegios de su rango y la mantiene en una marginalidad intolerable. La didascalía que precede a la salida a escena de la muchacha detalla su apariencia, “viste un traxe branco e roído” (163)<sup>16</sup>, que dice mucho de su nuevo estatus en la casa. A lo largo del diálogo que mantiene la joven con su Aia, vamos conociendo los detalles de su vida y de la relación con su madre, que se resumen en esclavitud, desprecio y violencia:

“E dime Aia se non é morte irremediábel. Si acaso non é calamidade o verme eu ahí, no Pazo dos Atridas, escrava da miña propia mai”(163); “No Pazo dos Atridas, todas son verbas de desprecio para min. Incluso da miña propia mai que me deu a luz” (164); “Eu sofro a ira da miña maldita mai, Clitemnestra”(165).

<sup>16</sup> El blanco simboliza la pureza y el repudio del crimen, y que esté roído indica el prolongado tiempo de su resistencia Morenilla-Bañuls 2009, p. 446.

Una situación que no difiere mucho de aquella que traza Electra al comienzo del primer episodio en la obra de Sófocles: “Las relaciones con la madre que me engendró han resultado aborrecibles. Además vivo en mi propia casa con los asesinos de mi padre y por ellos soy dominada”(261-4). O cuando, más adelante, en el episodio tercero, la princesa responde así de explícita a Orestes que quiere saber de qué manera la madre le hace difícil su existencia: “Con sus manos, con malos tratos y con todo tipo de humillaciones”(1196).

Pero este no es el límite al que la desgracia puede llegar, pues una nueva desobediencia puede provocar que Egisto endurezca el castigo, con la complicidad de Clitemnestra: “Tes que vir, Electra. Do contrario, o furor do Existo, o seu furor criminal, cairá sobor de ti” (166). Así habla Crisótemis a su hermana conminándola a asistir a los actos del aniversario de la muerte del Atrida, con palabras que recuerdan a aquellas otras, más explícitas, que le dirige en la obra de Sófocles:

“Van a enviarte, si no cesas en estos lamentos, allí donde nunca verás el resplandor del sol, y habrás de cantar tus desgracias, mientras vivas, en un refugio abovedado, lejos de esta tierra” (379-382).

Tal como vemos, no son muy distintas en ambas obras la situación de la joven y el negro futuro que se cierne sobre ella de persistir en su actitud rebelde. Y sin embargo la Clitemnestra de Arcadio López Casanova, igualmente asesina y adúltera y causante de parecidos sufrimientos en Electra, es peor que la Sófocles, porque se ensaña con un enemigo más débil, tal como podemos comprobar en el diálogo madre-hija al final del acto segundo. En esa parte de la obra la reina, presente en escena, confirmará con sus palabras la imagen que nos hemos ido haciendo de ella a través de otros. La confrontación es muy breve, apenas una página, y recrea de manera muy concentrada la primera parte del episodio segundo del modelo sofocleo (516-659). El contenido es el mismo: madre e hija se recriminan duramente, Clitemnestra invocan la muerte de Ifigenia para justificar su crimen y Electra defiende a su padre argumentando que obró por necesidad y experimentó un gran dolor por ello, pero el tono es diferente. En la tragedia de Sófocles Electra da muestra de su fortaleza de carácter, desafía a la reina y esgrime siempre los argumentos más adecuados ante las palabras de la soberana. Por el contrario Clitemnestra, que, no lo olvidemos, está aterrorizada ante una posible venganza divina, se presenta como una madre agraviada ante su hija díscola y una mujer desprotegida en ausen-

cia del nuevo esposo, como podemos comprobar por sus primeras palabras en escena:

“A lo que parece, vas y vienes libre otra vez. Pues no está aquí Egisto que te impedía avergonzar a los tuyos estando en la puerta. Pero ahora, como aquél está ausente, no me haces ningún caso” (516-20).

En Arcadio López Casanova la situación se invierte y la princesa da una imagen de mujer insegura, desolada, a la defensiva<sup>17</sup>, mientras que la reina, mucho más explícita y directa que en el original, no duda en mostrar sin tapujos lo peor de sí misma, manejando el insulto con igual o mayor habilidad que el argumento. El comienzo de su intervención dice mucho de su talante: “Ahí estás, por fin atópote. Ah, maldita filla, Electra aborrecida!” (166). Pero el final es aún más significativo, pues, envalentonada por su posición y sin ningún tipo de remordimiento o temor, no sólo reconoce el crimen sino que se muestra orgullosa de su acción: “Sí, eu son unha asesina. I escoita, escoitádeo todos: ¡Non estou arrepentida!” (166). La arrogancia de Clitemnestra ante su hija débil y desesperada, es difícilmente justificable por gratuita y una evidencia más de la crueldad extrema que caracteriza al personaje y de la que da buena muestra también cuando con Existo celebra la muerte de Orestes con una alegría insultante, sin ningún pudor y ensañándose con un hijo que, creen ellos, ya no es una amenaza para sus planes:

“¡Maldito!... Il era do mesmo sangue que o seu pai, o rei Agamenón!. De pequeno, a ira brilaba sempre nos seus ollos” ... “Non era un home: era toda ira, toda cólera, todo venganza alcendida. Mais xa non lle teño que tremar. Xa non e unha ameaza para Argos. Agora esta morto. ¡Morto!... Agora a súa alcendida cólera é tan só cinza”. (171).

Estas palabras, reveladoras de su carencia absoluta de sentido maternal, nada tienen que ver con las de aquella Clitemnestra de Sófocles, conmocionada, al menos en apariencia, por la supuesta muerte de su hijo, por mucho que ésta suponga su liberación: “Es doloroso que tenga que salvar la vida con mi propia desgracia” (767-8). La Clitemnestra de Arcadio López Casanova

<sup>17</sup> Al autor poco le interesa el personaje de Electra, un tanto desdibujado y con personalidad muy simple, pues le preocupa más la situación de la patria y la acción de Orestes con sus repercusiones, como han visto Morenilla-Bañuls 2009, p. 450.

es el prototipo más genuino de heroína vengativa y justiciera que, además de haberse tomado la justicia por su mano contra quien la ha agraviado, es ajena a cualquier sentimiento que la humanice<sup>18</sup>.

Ya aludimos anteriormente a que, rompiendo la convención griega de evitar actos violentos en escena, la ejecución de Clitemnestra tiene lugar a la vista del público. Ahora vamos a contemplar en directo lo que en la obra de Sófocles conocíamos a través de tres fuentes: las palabras del coro en el estásimo tercero, que imagina lo que sucede dentro; las palabras de Electra, que sale del palacio unos instantes antes del asesinato al comienzo del éxodo, y los gritos de la reina desde el interior cuando descubre las intenciones de Orestes. Como todo ocurre tan rápidamente, Clitemnestra apenas tiene tiempo para tres intervenciones brevísimas, en las que se lamenta al descubrir las intenciones del hijo (“¡Ay, ay, techos vacíos de amigos y llenos de quienes hacen perecer!” 1404-1405), invoca la presencia de Egisto (“¡Ay de mí, desgraciada! Egisto, ¿dónde te encuentras?” 1408), y pide compasión (“¡Oh, hijo, hijo! Ten compasión de la que te dio a luz” 1410-1411). Non hay en sus palabras más que el mínimo patetismo ante la situación límite en la que se encuentra y el mínimo quebranto de su dignidad real. En la obra de Arcadio López Casanova la escena es más larga y el patetismo más intenso por ocurrir a la vista del espectador y también por su propia estructura. Clitemnestra, como en Sófocles, además de no tener ni a Egisto ni a ninguno de sus fieles para que la protejan, está rodeada de personas hostiles que la increpan. Orestes, el Pedagogo, la propia Electra y a Vella en representación del pueblo entero, aprovechan la circunstancia para humillarla y expresar su animadversión hacia ella por el sufrimiento causado. Como dice Orestes, ya a punto de matarla, “non pode haber piedá” (173). Este acoso previo a la muerte provoca una reacción mucho menos contenida en la reina, que, aterrada y gritando, como indican las acotaciones, clama piedad repetidamente:

“Non, non, Orestes. Ten piedá. Somentes adivino ira nos teus ollos. Pro ten piedá, Orestes, meu fillo. Ten compasión da túa mai, a que te deu a luz, a que te pariu. ¡Piedade!” (173).

Esta Clitemnestra es ahora el árbol caído del que todos hacen leña, experimentando en sus propias carnes el sufrimiento provocado por quienes antes

<sup>18</sup> Para la caracterización de este prototipo de heroína vengativa y justiciera vid. Esteban Santos 2005, pp. 70-71.



fueron víctimas de su maldad. Nada queda ya de aquella figura altiva e implacable que a lo largo de la obra había exhibido un grado de crueldad mayor que su modelo sofocleo.

### **La mujer sometida e ignorada**

Es bien sabido que Eurípides transformó la figura de Clitemnestra que la tradición dramática había transmitido, dándole, como dice Denniston, “a few redeeming features”<sup>19</sup>. El personaje, que ha recuperado parte de su humanidad a costa de la mayor responsabilidad de Egisto en los hechos<sup>20</sup>, es recreado en su *Electra* por M. Lourenzo, quien avanza en ese proceso de humanización hasta límites sorprendentes. La obra, inspirada en Eurípides<sup>21</sup> y dividida en cuatro actos, es una metáfora de la realidad de Galicia, que fue traicionada en su momento por el dictador, representado aquí por Egisto, y después, cuando reivindicaba su identidad, también por sus sucesores, en este caso Electra y Orestes<sup>22</sup>. Estamos en la frontera de Argos, donde Electra vive su nueva vida casada con un labrador pobre, y a lo largo de la obra el espacio escénico representa alternativamente el interior y el exterior de la casa de la heroína. El mundo divino ha desaparecido, de modo que la responsabilidad de las acciones recae exclusivamente en los humanos, y también falta el coro, como es habitual en las recreaciones modernas de la tragedia clásica. Se prescinde de Pílates y del siervo de Orestes, que hacía las funciones de mensajero para contar los detalles de la muerte de Egisto, pues en esta versión el asesinato ocurre a la vista del público, aunque entre sombras, y la encargada de dar cuenta pormenorizada de los hechos es una “Probe”, antigua nodriza de los hijos de Agamenón, que además asume algunas características y funciones del anciano esclavo de Eurípides, también ausente en Lourenzo. Los acontecimientos, en líneas generales, siguen el mismo desarrollo que en la tragedia griega, pero la mano justiciera ya no es la de Orestes. Este personaje es ahora demasiado débil e indeciso para hacer efectiva la venganza y es el labrador casado con Electra quien, absolutamente entregado a la causa de los príncipes,

<sup>19</sup> Denniston 1979, p. XXX.

<sup>20</sup> Sobre esta humanización vid. De Paco Serrano 2003, pp. 113-116.

<sup>21</sup> Se estrenó en La Coruña el 1 de marzo de 1994 y ese mismo mes se publica en los *CADERNOS da Escola Dramática Galega* (n. 103, marzo 1994).

<sup>22</sup> Ragué Arias 2006, pp. 98-99.

ejecuta a Egisto. A su vez es la hija la que ahoga con sus propias manos a una Clitemnestra que no ofrece resistencia alguna. También sorprende el nuevo final, justificado por el mensaje político que Lourenzo quiere transmitir. Aquí no hay Dióscuros que vengan a trazar el camino que han de seguir los hermanos, sino que tras los crímenes, las diferencias con respecto al asesinato de Clitemnestra suscitan una dura discusión entre ellos, que termina con Orestes decepcionado y huyendo de un lugar donde todo se resuelve con violencia, y Electra detrás de él reprochándole su cobardía. El pueblo queda solo y el diálogo entre el Labrador y la Probe recoge la frustración de quienes por ayudar a los jóvenes han corrido graves riesgos con la idea puesta en la redención de su sufrimiento y se han visto traicionados por ellos y defraudados en sus expectativas: “Eu confiaba nesés dous. Como puideron atraizoar-nos?” (12). El espectador ve ahora los hechos desde una perspectiva nueva, la de los más débiles, los que habitualmente no tienen voz, los que sufren con más intensidad las consecuencias de las conductas inmorales de los poderosos, y la imagen de los héroes, de los hermanos agraviados, se resiente considerablemente.

La adopción de nuevas perspectivas a la hora de presentar los acontecimientos va a ser especialmente relevante en la caracterización de Clitemnestra. Ella ha sido juzgada siempre por sus obras, el amancebamiento con Egisto y el asesinato de Agamenón, y para todos las motivaciones de las mismas estaban en la venganza por la muerte de Ifigenia y en los celos por la presencia de Casandra. Incluso la propia reina así lo dice en la tragedia de Eurípides (1019-1038), reconociéndose como asesina y adúltera, aunque con atenuantes. En la obra de Lourenzo también este es el juicio que le merece al pueblo entero, quien “de asasina a putanga” (9) le dedica toda clase de insultos, y a la propia Electra, su hija, bastante parecida a la de Eurípides, amargada por la situación de marginalidad en la que vive, implacable con su madre, e incluso más cruel que la del trágico griego, pues es capaz, como ya dijimos, de ejecutarla con sus propias manos. Pero la Clitemnestra de Lourenzo es un personaje más complejo y de mayor hondura psicológica que el de Eurípides y, aunque en su diálogo con Electra confiesa las mismas culpas y esgrime los mismos argumentos (9), su discurso va más allá, y ante los insultos de Electra, abre su corazón que desborda el sufrimiento acumulado durante una vida de humillaciones junto a Agamenón, para manifestar que la muerte de Ifigenia y la presencia de Casandra no son más que las últimas que ha recibido de él, las que han trascendido, pero en su vida con el Atrida, dice Clitemnestra, “hai un monte de ofensas inseridas na miña condición de esposa e de muller” (9).

Lourenzo desarrolla una idea que ya estaba esbozada en Eurípides, cuando la reina decía de las esposas rechazadas por sus maridos que se buscan un amante: “¡Y luego sobre nosotras brillan como luz del día los insultos, y los hombres, en cambio, responsables de esto, no oyen hablar mal de ellos!” (1039-1040). La Clitemnestra de Eurípides ya dejaba constancia de la situación de discriminación que sufren las mujeres, la de Lourenzo además muestra los efectos provocados en su ánimo por esta situación, la desesperación de verse anulada, ignorada y maltratada por su condición femenina:

“Mais eu xá estava morta. Non podía deitar-lle máis morte ao meu ser... E procurava-me no espello. Lustrava a miña pele, coloreava-me, buscava o vello ricto. E estaba alí realmente, se aquela imaxe era eu aínda, se seguía existindo unha muller chamada Clitemnestra” (11).

Vistos los hechos desde su perspectiva, Clitemnestra ya no es la adúltera y la asesina despiadada, es el ser alienado que no busca asumir el papel de hombre, sino que la dejen ser persona y mujer, es, en palabras de Vieites, la “víctima ... dunha sociedade pechada, cruel e vingativa, na que non é posible a liberdade”<sup>23</sup>. Ante esto no nos queda sino sentir compasión por ella, y más todavía cuando a través de sus palabras conocemos su desgraciada vida con Egisto. No estamos ante una reina poderosa que buscó en ese hombre al amante y al cómplice de sus ambiciones, sino ante la mujer débil y humillada que ha pasado de un maltratador a otro. Porque, aunque no aparece en escena, igual que el de Eurípides, a este Egisto de Lourenzo lo conocemos a través de las palabras de Electra, que describe a un ser vicioso y depravado, transgresor de todo principio religioso y moral y adicto a las orgías donde corre el vino y se practica sexo sin ningún tipo de límites:

“Conta-lle como el se pavoneia nos desfiles, exhibindo a sua puta; ou como á noite, cheios como odres, baixan ambos ao río cun unha lexión de adolescentes que os adulan e acarician; e como, tras o baño, no colmo da excitación gustan de visitar a pobre tumba, profanando o monumento cos seus bailes e gritando-lle ao defunto: ‘Arriba Agamenón, rei das batallas! Deixa o leito, nugallen, é ven á orxia! Aquí están os corpos máis fermosos de Argos celebrando a podrémia dos teus ósos! Só falta un: teu benamado fillo Orestes’ (4).

<sup>23</sup> Vieites 1994, p. 407.

A los ojos de Electra y del pueblo la reina es cómplice de unas abominaciones estoicamente soportadas por el pueblo por miedo al poder que ambos ostentan. Pero en esta obra pocas cosas son lo que parecen y en seguida vamos a descubrir la enorme brecha que se abre entre Egisto y Clitemnestra. La manera de salir a escena es una indicación clara de la verdadera posición de la reina y de las diferencias que separan a esta Clitemnestra de la de Eurípides. En el trágico griego sale a escena en el episodio cuarto con la pompa propia de su rango, en un carro lujoso y rodeada de esclavas troyanas que había traído Agamenón como botín. Es la imagen del poder y el éxito. En Lourenzo llega de una forma que hasta sorprende a Electra, sola, a caballo y dando un rodeo para pasar desapercibida. Más parece una fugitiva que una reina y pronto sus palabras nos confirmarán su verdadera situación de sometimiento e insatisfacción. Egisto se aprovechó de su soledad y desamparo para forzarla a una unión no deseada: “Eu levava dez anos cadáver cando me empurrou ao leito” (10). Clitemnestra ni buscó ni encontró en él satisfacción o poder, sino que, igual que antes lo había sido de Agamenón, fue una víctima suya y de una sociedad en la que la mujer no es nada sin la figura del varón. Pero tampoco Egisto encontró lo que buscaba, pues ni llegó a tenerla por completo, ni consiguió el respeto del pueblo, que pronto empezó a considerarlos “un estorvo para os sueños populares” (10). Egisto es también un insatisfecho, un hombre frustrado en sus deseos personales y políticos, e igual que ella “tiña noxo de viver” (10), lo que le llevó en más de una ocasión incluso a plantearse el suicidio. Ahora está muerto, su cuerpo ultrajado, nadie lo llora y no podemos dejar de sentir algo de lástima por quien ha tenido esa vida y esa muerte. ¿Y qué le queda a Clitemnestra? Su rebeldía se esfumó el día que asesinó a Agamenón, por eso, muerta en vida, sin fuerzas ya para seguir luchando, adopta la actitud de víctima pasiva y, a sabiendas de lo que le espera, se vuelve de espaldas a Electra, ofrece su cuello para el sacrificio y la hija la ahoga con sus propias manos. Ahora con esta nueva perspectiva todo se muestra diferente. La situación de Electra en realidad es bastante mejor que la de Clitemnestra, pues aunque pobre, tiene el respeto y el amparo de su marido, mientras que la reina, a la que no le falta lo material, es víctima de la miseria moral y además está completamente sola. El juicio sobre los dos personajes también cambia. La reacción de Electra, ahora que conoce la verdad de los hechos, dice mucho de su crueldad y rencor, y difícilmente se justifica como respuesta al agravio por la muerte de su padre. Asombra además, como hija, la frialdad hacia su madre y, como mujer, la nula empatía para una víctima de su condición. En Clitemnestra, des-

crita por Electra en los peores términos, descubrimos en cambio a una madre comprensiva ante los insultos de la hija (“descúlpoche a insolência, polo teu estado” 8) y compasiva hasta el punto de enfrentarse a Existo para salvarla a ella y a Orestes, y a una mujer destruida y anulada, cuyos sentimientos negativos, albergados alguna vez en su corazón, se han neutralizado, apagados por el hastío de vivir en sus circunstancias. Clitemnestra definitivamente se ha humanizado.

### La heroína cómica

Las Clitemnestras que acabamos de ver, tanto las ausentes como las presentes, son protagonistas de una historia trágica, con algunos matices nuevos, contempladas desde puntos de vista diferentes, pero en definitiva heroínas al estilo de aquellas que un día trazaron los tres dramaturgos clásicos. Sin embargo ahora vamos a ver una Clitemnestra distinta, protagonista de una historia que se elabora con los elementos esenciales del mito clásico mediante la transformación paródica. Estamos refiriéndonos a *Forzas Eléctricas* de Manuel Lourenzo<sup>24</sup>, una farsa o esperpento en catorce escenas sobre los acontecimientos posteriores al asesinato de Agamenón<sup>25</sup>, elaborada con algunos recursos propios de la comedia aristofánica. Esta obra no parece basarse en un único hipotexto, sino más bien estar construida a partir de las lecturas de las tres tragedias clásicas que tratan el tema, *Coéforas* de Esquilo y las *Electras* de Sófocles y Eurípides. La presencia de Crisótemis nos remite a Sófocles, la caracterización de un Orestes débil e indeciso a Eurípides, pero sin duda Esquilo es el autor que más influencia ha ejercido sobre ella, especialmente en la caracterización de Clitemnestra, una mujer fuerte y decidida que mueve todos los hilos de la trama, la caricatura de aquella que el vigía de Agamenón definía

<sup>24</sup> Estrenada en Santiago de Compostela en 1986, se publica en un volumen titulado *Eléctricas*, Ames 2007, junto con *O maratón sentimental de Elisa Fortes y A comisión*. Cada una de las obras explora en clave de humor situaciones de la vida cotidiana en distintos ambientes.

<sup>25</sup> Lourenzo ya había experimentado anteriormente con la recreación paródica de mitos clásicos. Su *Romería ás covas do demo*, Santiago de Compostela 1975, hace una transformación burlesca del *Hipólito* de Eurípides y en *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca*, Sada 1981 se basa en la *Antígona* de Sófocles, aunque la trama sobrepasa el marco de la acción de esta obra. Vid. Fernández Delgado 1996, pp. 74-88.

como ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (11) y de la que el Existo de esta farsa dice admirado: “Que muller máis valente! Superior a un varón, en todo caso!” (29).

Esta vez el mito se actualiza y nos traslada a la Galicia contemporánea para dar una visión esperpéntica de su realidad política. Una voz en *off*, a modo de prólogo, nos pone en antecedentes sobre la historia que vamos a contemplar. La niña Ifixenia Rodrigues acaba de morir de gripe. Su madre, Clitemnestra, culpa de ello al padre, Agamenón, que estaba ausente ocupado en su campaña electoral como candidato a presidente de la Xunta por el Partido Popular-Democrático. Indignada y dolida, le da un whisky envenenado y el hombre se mata cuando conducía hacia Carballo para dar un mitin. Existo Lopes, su secretario y número dos del partido, que lo acompañaba, salta del coche, se salva y automáticamente lo sucede como candidato a la presidencia. La venganza está consumada. La acción comienza inmediatamente después del entierro de Agamenón. Electra llora junto a la tumba de su padre en el pazo de Oleiros. Teme por su vida y por la de su hermano, pues saben la verdad: que el accidente fue provocado y que su madre era amante del secretario desde antes de quedar viuda. Orestes huye en su Ducati acompañado por Píldes Castro, su “amigo especial”, después de comprar el silencio del capellán del pazo y de pedirle que lo mantenga informado de los acontecimientos, hasta que llegue el momento adecuado para su retorno. Crisótemis, a quien todos llaman Cris, contratada en la Radio-Televisión Terriña, practica un periodismo agresivo y se dedica a importunar con sus preguntas a Clitemnestra y Existo. Los tres hijos, cada uno a su manera, son el primer obstáculo que los amantes han de vencer para consolidar sus ambiciones políticas. Pero detrás de este vendrán otros muchos para los que Clitemnestra, como una heroína cómica al más puro estilo aristofánico, tiene siempre una solución disparatada, absurda y, sobre todo, rápida. Porque no es ésta una heroína reflexiva que traza sus planes cuidadosamente, sino una mujer impulsiva y alocada que pone en práctica lo primero que se le ocurre, sin límite ni escrúpulo y sin pararse a pensar en las posibles consecuencias de sus actos, movida únicamente por su deseo de controlarlo todo. Clitemnestra es una mujer “eléctrica”, aunque el apodo lo lleve su hija, heredera de su carácter, como dice Crisótemis: “Electra –alcañada polos irmáns ‘Eléctrica’, polos seus bandazos emocionais, herdados da nai” (28). Sus reacciones son inmediatas, desproporcionadas y nos dejan perplejos por inesperadas. Así, por ejemplo, poco después de la marcha de Orestes, Edipo está aterrado, porque el capellán lo mira mal desde el interior de la cripta, y quiere renunciar a su carrera política. La reacción de Clitemnes-

tra es inmediata, entra en la cripta y enseguida sale con unas tijeras de podar ensangrentadas con las que acaba de matar al fraile y, a un Existo casi histérico que grita: “Sangue...! Sangue...! Tes as mans cheas de...!”, si dejarle acabar la frase, le replica: “E que? Non hai billas no pazo? Ábrese unha billa e a mancha desaparece! Toma, oculta isto!” (29). Esta es toda la importancia de cometer un crimen para esta heroína frívola: si se pueden lavar las manchas de sangre, ¿dónde está el problema? Pero no solo no hay ni un segundo de duda, remordimiento o temor, sino que, según vemos más adelante, es capaz de sacar provecho de la desaparición del capellán para engañar a Orestes, enviándole cartas supuestamente remitidas por aquél con noticias falsa para evitar su vuelta. Eliminado también este obstáculo, las hijas son más fáciles de neutralizar. Electra resulta molesta, pero nadie la creará porque es una histérica y no hay más que dejarla a su aire con cierto control. A Cris basta con censurarla y despedirla de la Radio-Televisión Terriña, cuando Existo llegue a presidente.

Estos acontecimientos, que ocurren inmediatamente después de la muerte de Agamenón, se desarrollan en las cinco primeras escenas. La escena sexta actúa como transición y recuerda a la parábasis de la comedia aristofánica, pues Cris pregunta al público, “no entreacto da obra ‘Forzas Eléctricas’” (31), cuestiones relativas a los personajes y al curso que tomarán los acontecimientos. A partir de la séptima hay un salto temporal y nos situamos en el momento en que se van a cumplir los cien días del gobierno de Existo, que coincide muy oportunamente con el Martes de Entroido. Al fin y al cabo el carnaval y la política son la misma cosa y un baile de máscaras será lo más adecuado para ambas circunstancias. Clitemnestra ha logrado sus objetivos: su poder se ha consolidado y está a punto de casarse con Existo. La ceremonia tendrá lugar por la mañana, irán a comer al campo a modo de luna de miel y después tendrá lugar el acto político en Raxoi, un besamanos y un baile de disfraces en el que ella irá de María Antonieta, con la que se identifica en su estatus de primera dama poderosa e influyente, no evidentemente por sus orígenes, ya que Clitemnestra descende de familia de lavadores de tripas. Nuestra heroína, además, será la encargada de dirigir la orquesta, pues, acostumbrada a controlarlo todo, es la persona más adecuada para hacerlo.

En esta segunda parte el ritmo de la acción se acelera y las situaciones, cada vez más disparatadas, ponen a prueba a una heroína capaz de enfrentarse a todo con éxito y de convertir cualquier inconveniente en ventaja. La Clitemnestra poderosa y fuerte resuelve los problemas más complicados con la tranquilidad y naturalidad que le da su inconsciencia, pero reacciona con

histeria a pequeños contratiempos cotidianos. Así, cuando después de la boda en plena excursión campestre a Existo se le caen de la cesta los chorizos, responde desproporcionadamente, como si estuviese ante una terrible catástrofe:

“Os chourizos! Existo, recolle os chourizos! Merda, as formigas deron no lacón! Salva o lacón, Existo! Dáme acá os chourizos! Volta o lacón ao cesto, tíralle antes as formigas! Oh, Existo, es un inútil! Deixarás o bastón? Para que raio queres ti un bastón? Aínda es un home novo! Tira o bastón e axúdame coa empanada! Salva a empanada, Existo! A empanada, a empanada!” (46).

Sin embargo, inmediatamente después, Existo da un traspies y muere a consecuencia del golpe, y ella, al comprobar que está muerto, con una calma sorprendente exclama: “Nada! É un cadáver! Un retrato que ficou sen rematar!” (46). La muerte de Existo no va a echar a perder sus planes y para ello es necesario que en la fiesta nadie se dé cuenta de lo ocurrido. El plan cómico de la heroína es vestirlo de momia, un disfraz de muerto para un muerto. Así justifica su inmovilidad, al tiempo que atribuye su mudez a una afonía repentina. Pero Orestes acaba de regresar de su exilio en una cabaña de los Picos de Europa dispuesto a hacerse con el poder. Al enterarse de la situación, se disfraza también de momia y se hace pasar por el muerto. Un nuevo problema y una nueva solución. Aprovechando la debilidad de carácter del joven, hace de él el sustituto de Existo: “Ti es o meu fillo, o meu esposo, o meu amado Presidente!” (61). Así Clitemnestra conserva su estatus, convirtiéndose en una nueva Yocasta, y Orestes cumple su sueño de dedicarse a la política y hace realidad su morbosa fantasía de casarse con su madre, como si de un nuevo Edipo se tratara.

Estamos ante una Clitemnestra insaciable, poderosa, que ocupando el lugar del marido-candidato, intenta ejercer su control sobre todos eclipsando a Existo. Su actitud muy bien se podrían definir con las mismas palabras que Kitelä le dedicó a la heroína de Esquilo: “Clytemnestra wants to rule her house, children, lover and her city”<sup>26</sup>.

En esta Galicia de enxebrismo político, caciquismo perpetuado, enchufismo consolidado como medio de progreso y censura informativa, la figura poderosa y disparatada de Clitemnestra es la caricatura del político irreflexivo y sin escrúpulos que amparado en un sistema corrupto utiliza lo público para colmar sus ambiciones.

<sup>26</sup> Kitelä 2009, p. 125.



### **En conclusión**

A pesar de no haber tenido la fortuna de otras heroínas, el teatro gallego también tiene sus Clitemnestras, muy distintas entre sí, contempladas en sus diferentes facetas, como madre, esposa o amante, presentes o ausentes, malvadas asesinas o víctimas dignas de compasión. Unos la sitúan en Áulide, aunque no salga a escena, como acompañante de Ifigenia, o en el recuerdo de Agamenón que la ama y la teme. En otras obras la vemos en Argos, perpetrado ya el crimen del esposo, enfrentada a unos hijos que claman venganza. Incluso adopta ropajes modernos en una farsa de la gran farsa política que padecemos. Nos falta una Clitemnestra en el momento crucial de su historia, asesinado al esposo, como en el *Agamenón* de Esquilo, en toda su grandeza trágica. Esperemos que alguno de nuestros autores algún día se anime a hacerla.

**BIBLIOGRAFÍA**

- A. Alamillo, Sófocles. *Tragedias*, Madrid, Gredos 1981.
- M.T. Amado Rodríguez, “Agamenón vuelve a Áulide”, en A. López-A. Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada 2009, pp. 63-71.
- M.T. Amado Rodríguez, “*Ifixenia non quere morrer* de Rodríguez Pampín. A vitoria do poder feminino”, en *Narrativas do poder feminino*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa 2012, pp. 359-369.
- C. Barrada, “Éxito de ‘*Orestes*’ de Arcadio López Casanova”, *Primer Acto* 21, 1961, pp. 61-62.
- J.D. Denniston, Eurípides. *Electra*, Oxford, Clarendon Press 1973.
- I. Díaz Pardo, *Midas. O ángulo de pedra*, Buenos Aires, Citanía 1957.
- A. Esteban Santos, “Mujeres terribles. (Heroínas de la mitología griega I)”, *CFC (G)* 15, 2005, pp. 63-93.
- J.A. Fernández Delgado, “La tradición griega en el teatro gallego”, *Eclás* 109, 1996, pp. 59-89.
- S.I. Kitelä, “The Queen Ancient and Modern: Aeschylus’ Clytemnestra”, *New Voices in Classical Reception Studies* 4, 2009, pp. 123-137.
- J.M. Labiano, Eurípides. *Tragedias II*, Madrid, Cátedra 1999.
- J.M. Labiano, Eurípides. *Tragedias III*, Madrid, Cátedra 2007.
- A. López Casanova, “*Orestes*”, *Grial* 2, 1963, pp. 161-174.
- M. Lourenzo, “*Electra*”, *Cadernos da escola dramática galega* 103, 1994, pp. 1-12.
- M. Lourenzo, “Agamenón en Áulide. O perfil do crepúsculo”, *Cadernos de Teatro* 1, A Coruña, 1995, pp. 9-12.
- M. Lourenzo, *Eléctricas*, Ames, Laivento 2007.
- M. Lourenzo - F. Pillado, *Antoloxía do teatro galego*, A Coruña, Ediciós do Castro 1982.
- C. Morenilla - V. Bañuls, “*Orestes* de Arcadio López Casanova y su Palinodia”, en A. López - A. Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada 2009, pp. 441-456.
- D. de Paco Serrano, “Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Sécneca”, *Myrtia* 18, 2003, pp. 125-127.
- M. Rabanal, “Un *Orestes* en lengua gallega”, *Eclás* 33, 1961, p. 256.
- M<sup>a</sup>.J. Ragué Arias, *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, Sada, Ediciós do Castro 1996.
- M<sup>a</sup>.J. Ragué Arias, “Raíces e memoria do mito no teatro de Manuel Lourenzo”, en R. Pascual (ed.), *Palabra e acción. A obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*, Lugo, Tris Tram 2006, pp. 93-103.

X.M. Rodríguez Pampín, “Ifixenia non quere morrer”, *Grial* 5, 1977, pp. 71-101.

M.F. Vieites, “*Electra* segundo Manuel Lourenzo”, *Faro das Letras. Faro de Vigo* 25 de xuño de 1994, pp. 407-408.

JOSÉ VICENTE BAÑULS OLLER & CLARA GÓMEZ CORTELL  
Universidad de Valencia (España)

## DE ESQUILO A JEAN-PIERRE GIRAUDOUX, DE LA DESHUMANIZACIÓN A LA HUMANIZACIÓN DE CLITEMNESTRA \*

**Abstract:** Clytemnestra symbolizes the reaffirmation of the masculine primacy in the succession of power, reason why it acquired soon in the eyes of the Greeks a singular interest. The sacrifice of Iphigenia, widely developed in the tragedy, acquires a fundamental role in the change that the character of Clytemnestra experiences. In this work we observe the evolution of Clytemnestra in the Greek tragedy and some French works, in which Clytemnestra displaces the path that walked from the poems Homeric to the tragedy to the point of being completely discharged from the responsibility in the death of her husband.

**Keywords:** Greek tragedy, Sacrifice of Iphigenia, French literature, Jean-Pierre Giraudoux.

1. - Clitemnestra simboliza la reafirmación de la primacía masculina en la sucesión del poder, razón por la cual adquirió pronto a los ojos de los griegos un interés singular por ella misma y también por las posibilidades dramáticas que sin duda aún encierra.<sup>1</sup> El desplazamiento de la autoría material de

\* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2015-63836-P de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

<sup>1</sup> Mucho es lo que sobre Clitemnestra se ha escrito, a modo de ejemplo, A. M. Moreau, “La Clytemnestre d’Eschyle”, en P. Ghiron-Bistagne et A. M. Moreau (eds.), *Femmes fatales (Cahiers du Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique 8)*, Montpellier 1994, pp. 153-171, F.I. Zeitlin, “The Dynamics of Mysogyny. Myth and Mythmaking in the *Oresteia*”, *Arethusa* 11, 1978, pp. 149-184. Sobre la adecuación del nombre a los cambios de esta figura, en particular a la asunción de la responsabilidad en la muerte de Agamenón, cf. R.-A. Santiago, “Clitemnestra/Clitemestra: ¿adaptación de un nombre a la evolución de un personaje?”, en K. Andresen, J. Vte. Bañuls, Fr. De Martino (eds.), *El Teatre Eina Política. Homenatge de la Universitat de*

la muerte de Agamenón desde Egisto a Clitemnestra, que tiene su origen, al parecer, en el tratamiento que Estesícoro da al asunto, y, sobre todo, en el desarrollo que en la *Orestíada* lleva a cabo Esquilo, halla una base sólida en la misma saga en el carácter de las mujeres que la integran. Es ésta una saga de mujeres fuertes, de mujeres que pasan a la acción cuando las circunstancias así lo exigen, aun cuando su condición no lo permita; pero también de mujeres que sufren un destino desgraciado. El segundo estásimo de *Coéforas*, vv. 585-652, entonado tras la anagnórisis y cuando Orestes ya ha manifestado sus intenciones, ofrece a través de su canto una visión de conjunto de la saga. Desarrolla el asunto del vellocino de oro, punto de origen de la disputa entre las dos líneas de la familia de los Pelópidas. Es significativa la materia que desarrolla, sobre todo en qué focaliza el relato, pues compara el adulterio de la mujer de Atreo, y con él sus consecuencias, como la alteración del curso del cosmos, con el adulterio de la mujer de Agamenón, y sus consecuencias funestas, con una implícita alteración del curso natural de las cosas, que no otra cosa es pretender dar primacía a la línea matrilineal frente a la patrilínea en la posesión y uso del poder.

En origen lo que esta saga plantea es una disputa dinástica, pero en la que las mujeres intervienen, y lo hacen de forma activa Hipodamia y Aérope, de forma pasiva, Pelopia y, más tarde, también Ifigenia; y de forma pasiva primero y activa después, Clitemnestra, y también Electra. Esquilo ha hecho que converjan en su Clitemnestra esos rasgos que caracterizan a las mujeres de esta saga con el fin de encarnar en ella de una forma genérica la naturaleza del *genos*, una naturaleza que en Esquilo presenta siempre su lado negativo, al contrario que en Píndaro, que también canta al *genos*, pero para ensalzarlo.

*València a Bertolt Brecht amb motiu del Centenari del seu naiximent. Sagunt 98*, Bari 1999, pp. 351-370, y también M. Dawe, "Aeschylus' Clytemnestra: sword or axe?", *Classical Quarterly* 17, 1987, pp. 65-75; J.Vte. Bañuls Oller, "Clitemnestra y la acción trágica", en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *El perfil de les ombres*, Bari 2002, pp. 19-57. En M. Giuman, "Storie da un delitto: Clitemnestra l'uxoricida: questioni iconografiche", *Ostraka* 14 (1), 2005, pp. 35-66 (con ilustraciones) y C. Dukelsky, "Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder: una interpretación de su iconografía en la cerámica griega", en E. Rodríguez Cidre y E. Jerónimo Buis (eds.), *La polis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia antigua*, Buenos Aires, 2011, pp. 85-113 (con ilustraciones), se aborda este personaje a través de la iconografía; cf. así mismo M. González, "Atenea y la razón patriarcal: arte y mito en torno a la hija de Zeus", *Helmantica* 164-165, 2003, pp. 247-267. También la bibliografía sobre su presencia en literaturas posteriores es cuantiosa, como veremos.

Un motivo que adquiere un papel fundamental en el cambio que experimenta el personaje de Clitemnestra en lo que hace a las causas de su acción y al hecho mismo de adoptar un papel activo en el asesinato de Agamenón es el sacrificio de Ifigenia, un motivo que, al parecer, ya fue utilizado por Estesícoro, que es presentado con toda claridad como una causa posible de actuación en Píndaro y es desarrollado ampliamente en la tragedia.

Como Morenilla y Llagüerri muestran en su estudio en este mismo volumen, Píndaro se plantea en su *Pítica* 11, vv. 19-25, las razones que llevan a actuar a Clitemnestra: introduce la venganza por el sacrificio de Ifigenia como un posible móvil, junto al tradicional, que vemos en los poemas homéricos, de la seducción por Egisto, vv. 22-25. A continuación, al presentar a Orestes como vengador, nos ofrece Píndaro otra innovación: sitúa en primer plano la muerte de Clitemnestra. Egisto cae también, claro está, pero su muerte es presentada como un hecho secundario, casi incidental, 36s.: ἀλλὰ χρονίῳ σὺν Ἄρει | πέφνεν τε ματέρα θῆκέ τ' Αἴγισθον ἐν φοναῖς, *pero con el tiempo, con la ayuda de Ares (Orestes) dio muerte a su madre y postró a Egisto en la matanza*. Esta modificación es esencial y supone un enfoque de esta saga mítica por completo diferente al de los poemas homéricos, un orden en la ejecución de las muertes que prelude el de Sófocles.

Al parecer Píndaro sigue la misma tradición que Estesícoro y en él encontramos ya los rasgos que podemos ver en la *Orestíada* de Esquilo, en particular en lo que respecta a los motivos de Clitemnestra. El problema de la datación de esta *Pítica*, al que hacen referencia Morenilla y Llagüerri, no permite afirmar que haya habido influencia, probablemente debamos ver coincidencia en las fuentes de las que extraen los motivos y también coincidencia en los fines que tanto uno como otro persiguen, cantar al *genos*, aunque en sentido contrario.

2. - Frente a la mujer seducida de la *Odisea*, que llegaba a ser un cómplice más o menos pasivo de su seductor, la tragedia nos muestran una mujer activa, una madre cuyo deseo de venganza, por encima de la pasión amorosa, ha hecho de ella una mujer despiadada e implacable. Dominadora, activa y, por tanto, a los ojos de los griegos, extraña como mujer y, en consecuencia, viril, así es como se nos aparecerá a lo largo de toda la tragedia de Esquilo, rasgos éstos que contrastan con lo que se espera de ella por su condición de mujer.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> El contenido de los vv. 83 ss, en los que el coro, al percatarse de los sacrificios que por

Una Clitemnestra ésta, que, como escribe Jufresa “reúne los dos aspectos, de inteligencia y poder político, que el orden democrático de la polis no puede tolerar en una mujer, ya que los considera una amenaza para su propia existencia.”<sup>3</sup> Su poder, su autoridad, cuando comienza *Agamenón*, se extiende sobre Argos y es ella la que ha dado las órdenes. El desplazamiento desde Egisto a Clitemnestra del centro de la acción homicida se produce de forma sustancial en Esquilo y en las tragedias posteriores vemos cómo se desarrolla un segundo personaje femenino, Electra, como contrapeso dramático a Clitemnestra.<sup>4</sup>

La Clitemnestra de Esquilo es la terrible vengadora de su hija Ifigenia, la mujer que por dos veces ha sido objeto de la misma brutalidad por el mismo hombre: por dos veces Agamenón le ha matado un hijo. Ignoramos el tratamiento que daba Esquilo a la figura de la esposa de Agamenón en su *Ifigenia*, pero en el mejor de los casos debía de ser neutro. La escena del emotivo abrazo de Ifigenia a su padre cuando lo encuentra en el campamento de Áulide, que nos es representada en la tragedia *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, es muy probable que formara parte ya de la tradición de esta tragedia perdida de Esquilo dada la importancia que este motivo, el del abrazo cariñoso de la hija al padre, adquiere tanto en el *Agamenón* como en la tragedia de Eurípides, como veremos.

En *Ifigenia en Áulide*, en palabras de la propia Clitemnestra a Agamenón, en el agón que sigue al desvelamiento de la treta que ha llevado a madre e hija a Áulide, hallamos de forma breve una relación de la violencia de que ya hizo objeto a Clitemnestra con anterioridad:

πρῶτον μὲν, ἵνα σοι πρῶτα τοῦτ' ὀνειδίσω  
 ἔγημας ἄκουσάν με κἄλλαβες βία,  
 τὸν πρόσθεν ἄνδρα Τάνταλου κατακτανόν·

1150

doquier se están ofreciendo, interpela a Clitemnestra preguntándole por qué motivo ha dado ordenes para que se lleven a cabo, y la posibilidad de que Clitemnestra no esté realmente presente, posibilidad admitida por la mayor parte de la crítica, que sigue en esto a Wilamowitz, nos puede dar una idea de la magnitud de su poder y de su autoridad y de cómo éste era omnipresente en todo Argos.

<sup>3</sup> M. Jufresa, “Clitemnestra y la justicia”, en R.M<sup>a</sup> Rodríguez Magda (coor.), *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona, 1997, pp. 63-76, aquí p. 68.

<sup>4</sup> Sobre la contraposición de personajes femeninos y masculinos en las tragedias de Esquilo, cf. A. J. Podlecki, “Quelques aspects de l’affrontement entre les hommes et les femmes chez Eschyle”, en E. Lévy (ed.), *La femme dans les sociétés antiques: actes des colloques de Strasbourg (mai 1980 et mars 1981)*, Strasbourg 1983, pp. 59-71.

βρέφος τε τοῦμόν σῶ προσούρισας πάλω,  
μαστῶν βιαίως τῶν ἐμῶν ἀποσπάσας.

*En primer lugar, para primero contra ti enunciar mis reproches, me desposaste contra mi voluntad y me conseguiste con violencia, después de asesinar a mi anterior esposo, Tántalo, y después de estrellar contra el suelo a mi retoño, tras arrancármelo con violencia de mis propios pechos.*

En estas palabras se deja ver la fuerza de carácter y la singularidad de una mujer que en un mundo como el griego considera motivo de reproche el hecho de haber sido desposada contra su voluntad, ἔγημας ἄκουσαν. Es éste un texto muy expresivo. La reiteración βία ... βιαίως ..., que se refiere al hecho de tomarla como esposa y al modo en que mata a su hijo, refuerza la impresión de la violencia ejercida. Particularmente insiste en el modo en que Agamenón actúa con respecto al niño: βρέφος y μαστῶν en anáfora refuerzan la imagen muy plástica de que el niño le es arrancado con violencia mientras ella lo mantiene apretado a sus pechos. La insistencia en esa cruel muerte, que se describe con detalle, está al servicio de potenciar los motivos que Clitemnestra tiene ahora, ante el anuncio del sacrificio de Ifigenia.

Años antes Esquilo expuso las razones por las que configura a su Clitemnestra como la vengadora de la muerte de su hija de forma bastante clara y en perfecta armonía con la finalidad de la tragedia por boca del coro en diversos momentos de *Agamenón*, en los que se afirma que la divinidad se sirve de los propios impulsos humanos, de sus acciones desmesuradas, para llevar a término sus designios.<sup>5</sup> De Helena dice el coro de esta tragedia: οὐτῶ δ' Ἀτρέως παῖδας ὁ κρείσσων | ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ πέμπει ξένιος | Ζεὺς πολυάνορος ἀμφὶ γυναικός, *Así el poderoso Zeus hospitalario envía a los hijos de Atreo contra Alejandro a causa de una mujer de muchos hombres* (vv. 60-62); su hermana Clitemnestra se halla plenamente en esa línea de acción. El linaje de Atreo debe pagar y sus descendientes, siguiendo el principio sólidamente establecido en el pensamiento griego de la unidad sustancial del linaje a través de las generaciones, de su responsabilidad solidaria, se muestran dignos del linaje al que pertenecen al cometer a su vez nuevos actos de impiedad y de desmesura confirmando con ello su pertenencia al linaje. El modo en que Agamenón ac-

<sup>5</sup> Del mismo modo que se sirve de las fuerzas y elementos de la naturaleza, como podemos ver, por ejemplo, en *Iliada* 16.384-392.



túa, la muerte violenta del hijo de Clitemnestra, la de Ifigenia<sup>6</sup> y los excesos y tropelías cometidos en la toma de Troya, como informa con claridad el heraldo en *Agamenón* 524-528, en unos versos en los que su intención es alabar al rey victorioso, todo ello debe ser pagado, y la divinidad en la tragedia de Esquilo se sirve de los impulsos de Clitemnestra contra Agamenón para hacer avanzar la acción.

Esquilo en ningún momento oculta las razones que mueven a Clitemnestra: la muerte de su hija y el amor que siente por Egisto. Es el tratamiento que da Esquilo en su *Orestíada* el que determina que la imagen final que de Clitemnestra ofrece sea el de una mujer que traiciona a los suyos, que llega incluso a dar muerte a su esposo, pero es también el instrumento del que se sirve la justicia divina para hacer pagar a Agamenón sus excesos y su impiedad, razón por la cual no oculta Esquilo las acusaciones de impiedad y desmesura de que tradicionalmente es objeto Agamenón.<sup>7</sup> Y por si las razones por las que Agamenón se ha hecho merecedor de la muerte que le aguarda, fuesen pocas, el motivo que esgrime Clitemnestra une a la desmesura la impiedad, entrando de lleno en las transgresiones del derecho de sangre:<sup>8</sup> la muerte a manos de éste de su hija Ifigenia es descrita por el coro poco antes de la entrada de Agamenón de una forma tal que reduce a Ifigenia al papel de simple víctima, ya que Agamenón dispone que sea conducida atada y amordazada para que de ese modo no pueda lanzar maldición alguna contra su casa (vv. 235 ss.). Este hecho, el no terciar maldición, hace que Clitemnestra asuma un peso mayor en la acción contra Agamenón y con ello indirectamente Agamenón la hace más responsable de su propia muerte.

**2.1** - El motivo de la muerte violenta de Ifigenia por Agamenón es de gran utilidad para los fines que persigue con su tragedia Esquilo. La referencia a la sangre de una doncella, a las manos de un padre manchadas con la sangre de

<sup>6</sup> La exigencia de Ártemis anticipa en cierto modo la exigencia de Apolo a Orestes, con la diferencia muy importante de que Agamenón sí tiene alternativa mientras que Orestes no.

<sup>7</sup> Sírvannos de ejemplo de tales acusaciones los vv. 524-528 de su *Agamenón*, a las que hemos hecho referencia.

<sup>8</sup> Sobre el sacrificio de Ifigenia como móvil que justifica la acción de Clitemnestra, cf. L. Séchan, "Le sacrifice d'Ifigénie", *Revue des Études Grecques* 44, pp. 368-426, y sobre la acción de Clitemnestra y su valoración cf. A. Lesky, "Die Schuld der Klytaimnestra", *Wiener Studien* 1, 1967, pp. 5-21. Asimismo, es interesante el trabajo que desde la perspectiva del derecho llevó a cabo B. Daube, *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos Agamemnon*, Zurich 1939.

su propia hija, todo ello desplaza el problema de la casa de Atreo y de Tiestes desde una disputa entre dos líneas dinásticas por el poder hacia un problema en el interior del *genos* por un delito de sangre, un delito que exige a su vez nueva sangre. La referencia a la sangre derramada, incluso a través de la imagen de la alfombra púrpura con la que se da la bienvenida a la casa a Agamenón, va a ser una de las constantes de esta trilogía de Esquilo.

En la *Electra* de Eurípides es Clitemnestra la que hace mención al sacrificio, recordando la treta de Agamenón y el pretexto de la boda con Aquiles, y de que es el propio Agamenón el que condujo a su hija al sacrificio, como ella misma relata en la escena de agón con su hija, en vv. 1018-1028:

κεί μὲν πόλεως ἄλωσιν ἐξιώμενος,  
ἢ δ᾽ ὦμ' ὀνήσων τᾶλλα τ' ἐκσώζων τέκνα 1025  
ἔκτεινε πολλῶν μίαν ὑπερ, συγγνώστ' ἂν ἦν.  
νῦν δ' οὐνεχ' Ἑλένη μάργος ἦν ὅ τ' αὖ λαβῶν  
ἄλοχον κολάζειν προδότιν οὐκ ἠπίστατο,  
*Si hubiera inmolado a una en beneficio de muchos, para ganarse la toma de la ciudad o por beneficiar a su casa y salvar a sus otros hijos, habría sido comprensible. Pero (mató a mi hija) porque Helena era lasciva y el que la tomó por esposa no supo refrenarla.*

En esta obra encontramos unos agravios que guardan una gran semejanza con los esgrimidos por la Clitemnestra de la tragedia homónima de Sófocles.<sup>9</sup> Los podemos ver en los vv. 537-541:

ἀλλ' ἄντ' ἀδελφοῦ δῆτα Μενέλεω κτανῶν  
τᾶμ' οὐκ ἔμελλε τῶνδ' ἐμοὶ δώσειν δίκην;  
πότερον ἐκείνῳ παῖδες οὐκ ἦσαν διπλοῖ,  
οὓς τῆσδε μᾶλλον εἰκὸς ἦν θνήσκειν, πατὴρ 540  
καὶ μητὴρ ὄντας ἧς ὁ πλοῦς ὄδ' ἦν χάριν;  
*pero la mató en lugar de su hermano Menelao, ¿no iba a pagarme el castigo por ello? ¿acaso no tenía aquél dos hijos, los cuales era más natural que murieran que ella, por ser hijos del padre y de la madre por la que tenía lugar la expedición?*

<sup>9</sup> Sobre la no resuelta cuestión de la secuenciación temporal de ambas *Electras*, cf. K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigeneia und Helena*, Göttingen 1964.

La inexistencia de razones que puedan explicar, que no justificar, de algún modo el que Agamenón accediese a conducir al sacrificio a su hija Ifigenia, el hecho de que no haya nada que pueda ayudar a hacer comprensible de algún modo esa acción, hace todavía más rechazable la motivación de Agamenón. Clitemnestra acusa a su esposo de haber sacrificado a Ifigenia por la debilidad de carácter de Menelao, porque no supo estar a la altura de las circunstancias, y es precisamente por esa razón por lo que Clitemnestra más que ultrajada por su esposo, se siente defraudada, traicionada por un Agamenón que se ha doblegado a las exigencias de un ser que se doblega ante una mujer.<sup>10</sup>

Una mujer, Ifigenia, es sacrificada para recuperar a otra mujer, Helena. Es precisamente en ese cambio en lo que Clitemnestra no está de acuerdo, y menos aún en todo aquello que ha generado ese estado de cosas que han llevado a la exigencia del sacrificio de la vida de su hija. La Electra de Eurípides no dice nada para excusar la acción de su padre, pero en el v. 29 del prólogo el agricultor que está casado formalmente con ella admite que Clitemnestra tenía un pretexto (σκήψιν) para la muerte de su esposo. Este campesino nos ofrece una visión de los hechos que se aproxima a la de los poemas homéricos y una imagen de Clitemnestra en la que resaltan los aspectos humanos, vv. 8-10:

κάκει μὲν εὐτύχησεν· ἐν δὲ δώμασι  
 θνήσκει γυναικὸς πρὸς Κλυταιμῆστρας δόλω  
 καὶ τοῦ Θυέστου παιδὸς Αἰγίσθου χερὶ.  
*y allí le fue bien; pero en casa fue muerto a causa del engaño de su mujer,  
 Clitemnestra, y a manos del hijo de Tiestes, Egisto.*

La participación en la acción homicida está muy claramente expuesta: πρὸς Κλυταιμῆστρας δόλω / Αἰγίσθου χερὶ,<sup>11</sup> a Clitemnestra se atribuye la parte intelectual de la acción, el engaño, concepto que nos remite a la muerte de Ifi-

<sup>10</sup> La responsabilidad de Menelao la podemos ver también señalada brevemente en *Andrómaca* 624-626, en las palabras que Peleo dirige a Menelao, unas palabras que más que una pregunta son en realidad un reproche: πρὸς τοῖσδε δ' εἰς ἀδελφὸν οἷ' ἐφύβρισας, | σφάξαι κελεύσας θυγατέρ' ἐηθέστατα· | οὕτως ἔδεισας μὴ οὐ κακὴν δάμαρτ' ἔχοις; | *Qué clase de acción desmesurada cometiste contra tu hermano, | cuando le pediste que degollara a su hija de la forma más estúpida!;* | ¿tanto temías no recuperar a tu mala esposa?. También en *Troianas* 370-372 y en *Orestes* 658-659.

<sup>11</sup> δόλω y χερὶ situados en la misma posición métrica y al final del verso refuerzan esa contraposición.

genia, que fue llevada adelante mediante el engaño y con el que Clitemnestra responde al que había dado muerte a su hija. Se mantiene, pues, en este planteamiento un elemento que es una constante en todo este asunto, en particular en lo que hace a la participación de Clitemnestra, el motivo del engaño, de la treta, δόλω.

Pero esta misma Clitemnestra, que actúa junto con Egisto en el asesinato de Agamenón, se aparta de él cuando éste pretende matar a Electra. Por el esposo formal de Electra sabemos que Egisto temía que la joven pudiera concebir un hijo que vengara a su padre, por lo que la tenía encerrada en palacio; pero temeroso de que pudiera eludir la vigilancia a que estaba sometida y concebir en secreto, decidió matarla, y sólo la intervención de Clitemnestra la puso a salvo, y nos indica que lo hizo por temor a la reacción de la gente:

κτανεῖν σφε βουλευσάντος, ὠμόφρων ὄμως  
 μήτηρ νιν ἐξέξωσεν Αἰγίσθου χερός,  
 ἐς μὲν γὰρ ἄνδρα σκῆψιν εἶψ' ὀλωλότα,  
 παίδων δ' ἔδεισε μὴ φθονηθεῖη φόνω.

30

*(Egisto) resolvió matarla, sin embargo su madre aunque era cruel la puso a salvo de las manos de Egisto. Pues contra su esposo tenía un pretexto para darle muerte, pero temía dar muerte a sus hijos, no fuese que la odiasen por esas muertes*

En ese caso Egisto no sólo estaba dispuesto a ser el autor material de la muerte (Αἰγίσθου χερός), sino que también era el autor intelectual, si bien su plan se verá abortado por la oposición de Clitemnestra.<sup>12</sup>

**2.2.-** La tragedia de Eurípides nos habla de la fuerza de una mujer, de Clitemnestra, de una mujer que posee más fuerza y grandeza de ánimo que los hombres de la línea dinástica a la que por voluntad de su padre se vio unida, mucha más fuerza que un Menelao al que abiertamente desprecia, el causante de la desgracia de su hija Ifigenia, pues fue incapaz de dar una respuesta adecuada y correcta a la acción de su esposa Helena; mucha más fuerza que

<sup>12</sup> No ceja, sin embargo, Egisto en sus intenciones, puesto que ofrece una recompensa a quien dé muerte al hijo de Agamenón y entrega Electra a un pobre agricultor, personaje con el que Eurípides pone de manifiesto una vez más que la nobleza de cuna nada tiene que ver con la nobleza del ser humano, pues se eleva muy por encima de los que son sus nobles señores.

un Agamenón que se somete a las exigencias de Menelao y al que pueden las circunstancias, incapaz de oponerse a su hermano, una incapacidad que curiosamente es una aliada de sus ambiciones. No hay contradicción en la acción de la Clitemnestra de cuyas manos pone a salvo la nodriza Arsínoe a Orestes, como ya vimos en el pasaje de la *Pítica* de Píndaro, y esta Clitemnestra que pone a salvo de las manos de Egisto a Electra: la acción de Clitemnestra va dirigida a acabar con el linaje de Atreo, para dar paso con su unión a Egisto al linaje de Tiestes, y Electra, sobre todo tras su matrimonio con una persona de posición social inferior, no es un peligro.<sup>13</sup> El hecho de que para Eurípides el asunto de la disputa dinástica y del linaje quede relegado a un plano muy secundario, pudiendo afirmarse incluso que no llega a entrar en juego, no es obstáculo para que la acción de Clitemnestra siga una línea coherente en ese sentido, y ello es una prueba más de la extraordinaria fuerza de esta figura y de la entidad de la acción que desarrolla en toda la tradición.

La mujer doria, ajena al mundo ateniense, que ya se deja ver en Esquilo y en Sófocles, en Eurípides, relegados los problemas del derecho de sangre y de la cuestión dinástica a un plano secundario, surge de forma clara perfilándose su imagen en sus dos extremos, la madre y esposa de la *Ifigenia en Áulide*, y la mujer defraudada y traicionada de la *Electra* que medita sus acciones y pone freno a las tendencias desmesuradas de Egisto, con un profundo desprecio hacia Agamenón, y que llega incluso a plantearse algo tan impensable como el cambio de papeles, como podemos ver en los vv. 1041ss. del agón con su hija:

εἰ δ' ἐκ δόμων ἦρπαστο Μενέλεως λάθρα,  
 κτανεῖν μ' Ὀρέστην χρῆν, κασιγνήτης πόσιν  
 Μεμέλαον ὡς σώσαιμι; σὸς δὲ πῶς πατήρ  
 ἠνέσχετ' ἄν ταῦτ'; εἴτα τὸν μὲν οὐ θανεῖν  
 κτείνοντα χρῆν τᾶμ', ἐμὲ δὲ πρὸς κείνου παθεῖν;  
 1045  
 ἔκτειν', ἐτρέφθην ἦνπερ ἦν πορεύσιμον  
 πρὸς τοὺς ἐκείνῳ πολεμίους. φίλων γὰρ ἄν  
 τίς ἄν φόνου σοῦ πατρός ἐκοινώνησέ μοι;

<sup>13</sup> Muy significativa a este respecto es la entrada en escena de Clitemnestra. La reina acepta la petición de Electra y, como una abuela más, acude a cumplir con los ritos del supuesto nacimiento, treta con la que es llamada. Se presenta ricamente ataviada y acompañada de las esclavas que trajo Agamenón, pero la ostentación de riqueza no puede esconder el profundo dolor de esta madre.

¿Pero si Menelao hubiera sido raptado a escondidas de su palacio, tenía yo que matar a Orestes para salvar al esposo de mi hermana, a Menelao? Entonces ¿cómo habría llevado esto tu padre? ¿es que no tenía él que morir habiendo matado a uno de los míos, y yo había de sufrir este trato por su parte? Lo maté, me dirigí a sus enemigos tomando el camino más fácil. Pues ¿quién de los míos habría sido mi cómplice en la muerte de tu padre?

No en vano se ha llegado a decir que Clitemnestra es el *alter ego* de Agamenón, lo que el Atrida debía ser y nunca fue: en ella abunda el coraje y el valor que falta en Agamenón, una carencia y unas consecuencias por las que es despreciado profundamente por Clitemnestra.

En la *Electra* de Eurípides desaparecen los elementos religiosos, no hay ofrenda a la tumba de Agamenón, ni sueño de Clitemnestra, presente y muy significativo en Esquilo y en Sófocles, y tampoco hay mandato de Apolo. Esto hace que las motivaciones humanas pasen a primer plano, por ello Clitemnestra puede desarrollarse plenamente, y a su modo también puede desarrollarse el carácter de Agamenón, en particular en *Ifigenia en Áulide*, en aras de justificar la decisión que toma y, como consecuencia, dar motivos de acción a Clitemnestra.

**2.3.-** En *Ifigenia en Áulide*, en el prólogo, que presenta la forma de diálogo entre Agamenón y un viejo esclavo de la casa, se nos presenta a un Agamenón indeciso, vacilante, falto de la seguridad, por no decir la tozudez, de la que da sobradas muestras en *Iliada*. Un Agamenón insomne por la situación, como nos muestran los vv. 11ss. El anciano esclavo que también está despierto, pregunta por las razones de su insomnio a Agamenón, que sale de la tienda inquieto y meditabundo, cuando todos todavía están durmiendo. La situación en que se ve no deja dormir a este Agamenón, que desde una posición muy humana, tal vez excesivamente humana para quien detenta el mando supremo de la expedición, afirma sentir envidia del viejo y en general de todo aquel que recorre la vida sin fama y sin peligros, una renuncia sin paliativos al ideal griego.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Un planteamiento éste de renuncia, que posiblemente esté trasluciendo la posición personal de Eurípides, cansado y desengañado de la vida pública, que anhela la vida retirada y oscura, en las circunstancias sociopolíticas por las que ha pasado y sigue pasando Atenas. Este pasaje adquirió muy pronto fama en la Antigüedad; lo encontramos recogido ya por Plutarco en su *Sobre la tranquilidad del ánimo* 471, también por Cicerón en sus *Tusculanas* 3.24, y constituye, en suma, una renuncia expresa al ideal griego.

El mismo esclavo le hace ver lo impropio de sus palabras y de su actitud: οὐκ ἄγαλμα ταῦτ' ἀνδρὸς ἀριστέως, *No alabo esos pensamientos en un gran hombre* (v. 28). Y pasa a describir el cuadro lamentable que a sus ojos, a los de un esclavo, presenta este Agamenón, lloroso, inseguro e inconsistente (vv. 35-40). La inconsistencia de carácter que Aristóteles atribuye en su *Poética* al personaje de Ifigenia de esta tragedia,<sup>15</sup> en realidad es atribuible al personaje de Agamenón, que duda, cambia de opinión, muy lejos de la firmeza y seguridad que debe desplegar en sus acciones y en sus decisiones quien detenta el mando supremo de una expedición.

El Agamenón homérico con el asunto de Criseida acaba cediendo al igual que con el de Briseida, pero no se nos presenta inseguro, débil e indeciso, más bien todo lo contrario, su firmeza raya el exceso. Pero el Agamenón de Eurípides es débil y se pliega a las exigencias de Menelao, llegando a sacrificar a Ifigenia, lo que Clitemnestra no le va a perdonar, una Clitemnestra que amaba y respetaba a Agamenón, no menos que Ifigenia, como se puede ver en el emotivo encuentro que tiene lugar en Áulide, cuando Ifigenia al ver a su padre se adelanta corriendo para abrazarlo (vv. 631-639). Pero este afecto poco va a importar a Agamenón. A él no le mueve ni el amor ni el respeto hacia los suyos, sentimientos que sin duda debía poseer, pero que en él no tienen función alguna. En lo que mueve a Agamenón tampoco hay razón de Estado, sino una combinación de ambición, desmesura y debilidad de carácter e inseguridad, lo que se traduce en incapacidad para ejercer el mando, en cobardía e impotencia para hacer frente a una situación que le desborda, a unos hechos que le superan y sobre los que se ve incapaz de ejercer algún tipo de acción.

Agamenón se enfrenta a una situación que dista mucho de ser la que presenta Electra en la *Electra*, una situación muy bien descrita por Aquiles en los vv. 801ss., en sus primeras palabras en esta tragedia. Aquiles entra buscando al comandante de la expedición para ver si ha resuelto ya alguna cosa. Aquiles, que está conteniendo a los Mirmidones, que sin cesar acuden a él pidiéndole que haga algo, pide a Agamenón que decida de una vez qué hacer, pues a él le están pidiendo sus hombres que actúe o que den media vuelta y regresen a casa, una posibilidad que está presente entre las opciones que a Agamenón se le ofrecen.

<sup>15</sup> Más que inconsistencia de carácter en Ifigenia hay que ver en realidad interiorización del conflicto en una muchacha, que como su madre, no carece de firmeza y fuerza de ánimo. La pugna interior se resuelve en pocos versos, razón por la cual Aristóteles la consideró inconsistencia.

Clitemnestra, en el diálogo con el viejo sirviente, al que le une una relación de antiguo, puesto que forma parte de su dote nupcial, describe muy bien el trueque que Agamenón ha aceptado: εἰς ἄρ' Ἴφιγένειαν Ἑλήνης νόστος ἦν πεπρωμένος; *¿Entonces, a cambio de Ifigenia está fijado el retorno de Helena?*, (v. 882). Más tarde, en el diálogo con Aquiles, define con claridad el carácter de Agamenón: κακός τις ἔστι καὶ λίαν ταρβεῖ στρατόν, *Es un cobarde y teme demasiado a la tropa*, (v. 1012). En las últimas palabras que Aquiles le dirige en esta escena, se deja ver la elevada opinión que de ella y de su linaje tenían los griegos:

μή τις σ' ἴδη στείχουσιν ἐπτοημένην  
 Δαναῶν δι' ὄχλου. μηδὲ πατρῶον δόμον  
 αἴσχυν'· ὁ γὰρ τοι Τυνδάρεως οὐκ ἄξιος  
 κακῶς ἀκούειν· ἐν γὰρ Ἑλλησιν μέγας.  
*Que ninguno de los Dánaos te vea marchar sobresaltada por la inquietud por entre la muchedumbre. No avergüences a tu casa paterna; pues Tindáreo no merece oír reproches, pues es grande entre los griegos.*<sup>16</sup>

Esta Clitemnestra, además de dolor, siente vergüenza y tristeza ante la acción cobarde y criminal de Agamenón, del que ella conoce la razón última, lo que realmente hay tras la exigencia de conducir a su hija Ifigenia a la muerte:

... κἄν τις σ' ἔρηται τίνοσ' ἕκατι νιν κτενεῖς,  
 λέξον, τί φήσεις; ἢ μὲ γρή λέγειν τὰ σά;  
 Μενέλαος Ἑλένην ἵνα λάβῃ. καλὸν γένος,  
 κακῆς γυναικὸς μισθὸν ἀποτεῖσαι τέκνα,  
*Y si alguien te pregunta por qué la vas a matar, di, ¿qué contestarás? Yo puedo decirle tus motivos: "para que Menelao recobre a Helena". Un hermoso linaje, nuestros hijos, paga el precio de una mala mujer.*

Esta *mala mujer* provocará innumerables muertos, unos en los campos de Troya, otros cuando regresen a su casa a manos de sus mujeres, pero Clitemnestra no desea convertirse en una de esas mujeres de las que oímos hablar

<sup>16</sup> Una opinión que será refrendada por la propia Clitemnestra, en este caso en el *Agamenón* de Séneca, cuando se halla debatiendo consigo misma qué hacer, 162s.: Piget doletque! Tyndaris, caeli genus, | lustrale classi Doricae peperit caput. *¿Qué vergüenza y qué tristeza! ¿Una hija de Tindáreo, descendencia del cielo, ha parido una víctima lustral para la escuadra doria!*



a Néstor en *Odisea*; por eso en una mezcla de ruego y advertencia le dice a Agamenón: μή δῆτα πρὸς θεῶν μήτ' ἀναγκάσης ἐμὲ | κακὴν γενέσθαι περὶ σέ, μήτ' αὐτὸς γένῃ, ¡No, por los dioses, no me obligues a convertirme en una mujer mala para ti ni seas tú mismo malvado! (1183s.). No lo desea, pero Agamenón desoye ese ruego, esa advertencia, y hace de Clitemnestra el símbolo de aquellas mujeres.

Lo que en Eurípides se nos muestra en la forma de sentimientos, en Esquilo son rasgos del carácter de Clitemnestra perceptibles a través de la acción, definidos por ella. Pero Esquilo no despoja a Clitemnestra de sus motivaciones personales, unas motivaciones que afloran con fuerza en Eurípides, y que en Esquilo, combinadas con la motivación divina presente en toda la trilogía, nos ofrecen el lado humano de una Clitemnestra que se alza terrible y despiadada, erigida en instrumento de la justicia divina, de la voluntad de Zeus, en su brazo ejecutor. Una función de la que se muestra muy celosa en *Agamenón* 1551ss.:

... πρὸς ἡμῶν  
 κάππεσε κάτθανε, καὶ καταθάψομεν,  
 οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξ οἴκων,  
 ἀλλ' Ἰφιγένειά νιν ἀσπασίως  
 θυγάτηρ, ὡς χρὴ,  
 πατέρ' ἀντιάσασα πρὸς ὠκύπορον  
 πόρθμευμ' ἀχέων  
 περὶ χεῖρα βαλοῦσα φιλήσει.

1555

*Por mis brazos recibió el golpe y murió, y lo enterraremos sin que nadie lo llore en esta casa. Pero Ifigenia, su hija, tiernamente, como corresponde, saliendo al encuentro de su padre en el rápido pasaje de las penas, rodeándole con su brazo, lo besaré.*

En estos versos, en los que Clitemnestra se atribuye la muerte de Agamenón sólo a sí misma, también hay una referencia a la llegada de Agamenón al Hades y su encuentro con Ifigenia, palabras que recuerdan el encuentro de Ifigenia y Agamenón en Áulide (*I.A.* 631-639), lo que nos lleva a pensar que la escena en la que Ifigenia corre a los brazos de su padre, debía pertenecer a la tradición y se hallaría en la *Ifigenia* de Esquilo.

**2.4.-** En la *Orestíada* de Esquilo nos encontramos ante una Clitemnestra en la que el rasgo que la definía en los poemas homéricos oponiéndola a Pené-

lope, su infidelidad, en el que subyacía realmente una disputa dinástica por el poder, se traslada al marco del *genos* y se instrumentaliza dentro de la justicia en el marco del derecho de sangre. La *Electra* de Sófocles, que retomará el motivo primero, la disputa dinástica, cuestionará el planteamiento en boca de la propia Electra y se hará eco de la reflexión que Esquilo pone en boca del coro, en los versos que siguen a los antes citados del *Agamenón* de Esquilo, vv. 1567s, y que van al centro del problema que plantea la *Orestíada* de Esquilo: el planteamiento de una contradicción en el seno del derecho de sangre y su superación en el marco de un tribunal político, algo que de un modo un tanto burdo plantea el Tindáreo del *Orestes* de Eurípides en los vv. 507ss. cuando se pregunta por el final de la cadena de muertes.<sup>17</sup>

En las *Coéforas* encontramos la misma Clitemnestra activa y enérgica, a la que Esquilo no permite expresar lo que siente por Egisto más que cuando ésta tiene conocimiento de su muerte. La escena es bien conocida, pues está en uno de los momentos más importantes de la tragedia, cuando se encuentra ante su hijo Orestes, que aparece con la espada ensangrentada en la mano saliendo de palacio, se abren las puertas y ve a Egisto muerto, y Clitemnestra al verlo exclama:

οἱ ἄγω, τέθνηκας, γίλατ' Αἰγίσθου βία.

OP. φιλεῖς τὸν ἄνδρα; Τοι γὰρ ἐν ταύτῳ τάφῳ

κεῖσθι· θανόντα δ' οὔτι μὴ προδοῖς ποτε.

895

¡Ay de mi! Estás muerto mi *amado Egisto*? | *Orestes*.- ¿*Amas a este hombre*?  
*pues bien, en su misma tumba | yacerás. Ni muerta le serás infiel.*

Sin duda Clitemnestra había llegado a amar a Egisto, sus palabras, en la situación en que son pronunciadas, así lo muestran. Nos hallamos ante dos seres, Clitemnestra y Egisto, cuyos caminos el destino ha unido. Clitemnestra se sirve de Egisto contra Agamenón, al igual que Egisto se sirve de Clitemnestra. Las razones de uno y otra no son las mismas y lo que persigue cada uno de ellos tampoco. Pero al final Clitemnestra ama a Egisto, y Orestes y en particular Electra serán especialmente sensibles a este hecho. En la *Electra*

<sup>17</sup> ... ἐρήσομαι δέ, Μενέλεως, τοσόνδε σε· | εἰ τὸνδ' ἀποκτείνειεν ὁμόλεκτρος γυνή, | χῶ τοῦδε παῖς αὖ μητέρ' ἀνταποκτενεῖ, | κᾶπειθ' ὁ κείνου γενόμενος φόνῳ φόνον | λύσει, πέρασ δὲ ποῖ κακῶν προβήσεται; *Te preguntaré, Menelao, sólo esto: si a uno le asesina la mujer que comparte su lecho, y el hijo de éste mata luego a su madre, y luego el hijo va a vengar el crimen con el crimen de nuevo, ¿hasta dónde va a llegar el final de los males?*

de Sófocles será Electra la que descargue a su padre de la responsabilidad en el sacrificio de Ifigenia y acuse a Clitemnestra de haber actuado por amor a Egisto, vv. 558-562:

καὶ δὴ λέγω σοι. πατέρα φῆς κτεῖνα. τίς ἄν  
 τούτου λόγος γένοιτ' ἄν αἰσχίων ἔτι,  
 εἴτ' οὖν δικαίως εἶτε μή; λέξω δέ σοι,  
 ὡς οὐ δικῆ γ' ἔκτεινας, ἀλλὰ σ' ἔσπασεν  
 πειθῶ κακοῦ πρὸς ἄνδρός, ᾧ τανῦν ζύνει.

560

*Bien, empiezo a hablarte. A mi padre afirmas haber matado. ¿Qué argumento podría haber más vergonzoso aún que éste, lo hicieras con justicia o no? Pero te diré que no con justicia lo mataste, sino que te sedujo la habilidad persuasiva de ese mal hombre con el que ahora convives.*

Y en los versos que siguen a estos explica la razón por la que Agamenón sacrificó a Ifigenia: el haber dado muerte en una cacería a una cervatilla y el haberse jactado de ello, la ira de Ártemis y la exigencia subsiguiente. Concluye Electra que Agamenón actuó forzado por esos hechos, y en esa conclusión hay una afirmación interesante, afirma que Agamenón no cedió a los deseos de Menelao: ἀνθ' ὧν βιασθεῖς πολλὰ κἀντιβᾶς μόλις | ἔθυσεν αὐτήν, οὐχὶ Μενέλεω χάριν, *ante estos hechos fue forzado en gran manera y ofreciendo mucha resistencia muy a su pesar la sacrificó, no a causa de Menelao* (vv. 575s.). Defiende Electra a su padre de aquello de lo que era acusado: haber cedido ante Menelao. Lo mismo de lo que le acusa Clitemnestra. Pero Electra, aunque ame a su padre, se muestra digna hija de su madre. Incluso va más lejos y con unas palabras que nos recuerdan un conocido fragmento 5 D.-K. de Heráclito, y que a la vez recoge el espíritu de la trilogía de Esquilo, denuncia la ley que rige en el interior del *genos*, el derecho de sangre, a la vez que anuncia con ellas la muerte de su madre; se trata de los vv. 582s.:

εἰ γὰρ κτενοῦμεν ἄλλον ἀντ' ἄλλου, σὺ τοι  
 πρώτη θάνοις ἄν, εἰ δίκης γε τυγχάνοις.

*Porque si un muerto se ha de pagar siempre con otro muerto, tú quizás | habrías de morir la primera, si se te aplica esa justicia.*

En opinión de Electra, Clitemnestra no debió dar muerte a Agamenón con el argumento de que éste había matado a Ifigenia, pues, si se sigue esa misma línea de acción, ella ahora debería morir, como en realidad va a suceder. Justi-

fica, de hecho, en el marco del derecho de sangre la próxima muerte de su madre, pero al mismo tiempo deja bien claro que tal justificación tiene valor para quienes creen en ese derecho, y Clitemnestra con su acción contra Agamenón ha demostrado creer en él. Las motivaciones que llevan a Píndaro y sobre todo a Esquilo a desarrollar en una línea determinada la figura de Clitemnestra no cuentan para Sófocles, no queremos decir con ello que las ignorara o que las rechazara, sencillamente carecen de interés para su tragedia. Por ello su Clitemnestra, despojada de aquellos rasgos fundamentalmente esquileos, vuelve en muchos aspectos a la de los poemas homéricos, pero ahora ya sin aquella función primera de servir de contraste con la fiel Penélope. Y así, a Egisto en la *Electra* de Sófocles más que asesinarlo se le ejecuta, ofreciendo un marcado contraste la escena de violencia que acontece en el interior del palacio con la marcha de Egisto preso camino de una muerte que se adivina, ejecución de una sentencia de quien es reo de magnicidio. La estirpe de Atreo debe liberarse, y se libera, 1509ss.:

Χο. ὦ σπέρμι' Ἀτρέως, ὡς πολλὰ παθὼν  
δι' ἐλευθερίας μόλις ἐξῆλθες  
τῆ νῦν ὀρμῇ τελεωθέν.

*Coro.- ¡Oh, semilla de Atreo! ¡con cuánto sufrimiento por tu liberación finalmente la has conseguido con el golpe de ahora perfecta!*

En la *Electra* de Eurípides, Electra ha sido obligada a casarse con un campesino, para evitar que pueda tener hijos que, al crecer, como sucederá con Orestes, supongan una amenaza para el poder asumido por Egisto; la motivación es clara, nada debe perturbar la felicidad del mundo que Clitemnestra y Egisto se han creado. Y aunque la motivación para la acción procede de la disputa dinástica, en Eurípides esa disputa realmente no importa. Con el personaje del campesino Eurípides introduce el contraste entre la excelencia verdadera y la aparente con independencia del origen y de la estirpe, griego o bárbaro, pues el hecho de ser griego nada garantiza a ese respecto. Así pues, el planteamiento inicial de Eurípides es muy significativo. A la información que nos ofrece el prólogo en boca del campesino debemos añadir esa otra información, más profunda, que hallamos en el hecho de que hayan desposado a Electra con él por considerarlo por su condición humilde, indigno de engendrar hijos que puedan suponer una amenaza para Egisto y Clitemnestra. Clitemnestra se ha opuesto a la decisión tomada por Egisto de dar muerte a

Electra y se limita a mantenerla lejos y casada con quien en su opinión es incapaz de engendrar en ella una amenaza para su nueva situación. Pero ella sabe que siempre tendrá a Electra enfrente, la razón es muy sencilla y la hallamos en sus propias palabras. A las razones que aduce Electra contra ella, comienza diciéndole:

ὦ παῖ, πέφυκας πατέρα σὸν στέργειν αἰεὶ.  
ἔστιν δὲ καὶ τοδ'· οἱ μὲν εἰσιν ἀρσένων,  
οἱ δ' ἀὖ γιλοῦσι μητέρας μᾶλλον πατρός.  
συγγνώσομαί σοι·

1101

Hija, tú has nacido para amar a tu padre por siempre. Y eso es así: unos están de parte del padre, mientras que otros aman a su madre más que al padre. Te perdono ...

La Electra de Eurípides es también una mujer fuerte, una hija que ama a su padre y también a su hermano. El Orestes de Eurípides, por el contrario, se muestra indeciso y temeroso, se interesa por las fuerzas con las que cuenta, por los aliados que puede tener, calcula las posibilidades, duda, y finalmente, han de ser Electra y el anciano pedagogo que han hecho venir y que ha reconocido a Orestes los que urden una trampa para dar muerte a Egisto y a Clitemnestra. Electra, pues, se muestra digna descendiente de su madre, no del padre a quien tanto ama. De nuevo el amor en una mujer de esta saga, en este caso en la hija de Agamenón, como móvil.

**2.5.-** Clitemnestra, pues, amaba a Egisto, y para comprender qué sentía hacia Agamenón necesitamos enlazar a través de Eurípides con la tradición o con las posibilidades de desarrollo de la figura de Clitemnestra, con las potencialidades que saca a la luz Eurípides. La luz que arroja Eurípides sobre esta figura disipa las sombras en las que los crímenes de la casa de Atreo la tenían sumida, unas sombras que no nos dejaban poder apreciar todos sus perfiles. En los versos antes citados de las *Coéforas* podemos ver a la mujer que ama y lamenta la pérdida de su amado. Pero a Esquilo esto no le interesa, a Esquilo le interesa focalizar el conflicto en el interior del *genos*, para generar una contradicción en el derecho de sangre, por ello hace de Clitemnestra un eslabón más de esa cadena de muerte, un elemento más, pero relevante, del destino que pesa sobre la casa de Atreo. Con todo, en determinadas situaciones Esquilo no puede dejar de mostrar, aunque sólo sea fugazmente, a la mujer

que es Clitemnestra. El retrato esbozado muy débilmente por Esquilo nos lo completará Eurípides.

Eurípides nos muestra el rostro oculto de Agamenón, un rostro que se deja entrever ya en los poemas homéricos. Nos presenta a un Agamenón miserable y débil de carácter, con las manos manchadas de sangre inocente antes incluso de la muerte de Ifigenia. Para ello echa mano Eurípides de otra línea de tradición diferente a la de los poemas homéricos, a la que hemos hecho referencia al hablar de las mujeres de esta saga; una línea de tradición en la que Tántalo, primer esposo de Clitemnestra, es hijo de Tiestes y en consecuencia primo hermano de Agamenón. Y lo hace Eurípides en palabras que pone en boca de la propia Clitemnestra, que, cuando descubre el engaño y los criminales propósitos de Agamenón hacia su propia hija Ifigenia, le propone sincerarse; se trata de aquellas palabras que citamos al principio contenidas en los vv. 1148-1152 de *Ifigenia en Áulide*, en los que reprochaba las brutalidades de las que le había hecho objeto, y que, como ya dijimos, no precisan comentario, en las que ya se deja ver la fuerza de carácter y la singularidad de esta mujer, que nos mostraban el verdadero rostro de Agamenón. Este Agamenón, llevado por una ambición extrema, es capaz de sacrificar a su propia hija para proseguir la expedición contra Troya, una expedición motivada por un delito semejante al que le une a Clitemnestra; un Agamenón que ya manchó sus manos con sangre de otro hijo de Clitemnestra, que la consiguió por la fuerza después de dar muerte al que era su marido y que no tiene sentido de la medida tanto en su relación con los dioses como en su relación con los hombres, como muestran los casos de Criseida y de Briseida.

La equiparación que establece la misma Clitemnestra entre Ifigenia-Clitemnestra / Orestes-Agamenón, que tiene una base de género, se mantiene en esa misma base en el enfrentamiento Clitemnestra/Electra y pone de manifiesto la debilidad de la línea masculina, en esta ocasión en el personaje de Orestes. Es Electra la que empuja a la acción a un Orestes dubitativo y tímido. Electra, pues, al igual que Clitemnestra, pone de relieve la debilidad del hombre, Electra del Atrida Orestes, Clitemnestra del hijo de Tiestes, Egisto, al que el coro de *Agamenón* dijo, v. 1643s.:

τί δὴ τὸν ἄνδρα τόνδ' ἀπὸ ψυχῆς κακῆς  
οὐκ αὐτὸς ἠνάριζες, ἀλλὰ νιν γυνή, ...

¿Por qué no mataste a ese hombre tú mismo, sino que una mujer le hubo de matar?

La doble relación de Clitemnestra con su hermana Helena, por una parte, y con Penélope, por otra, posiblemente haya perjudicado su recepción, pues no se ha visto en ella a una mujer víctima de un hombre débil y por tanto autoritario, un hombre sobre el que ejerce una influencia considerable su hermano Menelao. Tanto Penélope como Helena han contribuido a poner de relieve los rasgos negativos de Clitemnestra. Pero si a la imagen que nos ofrece Eurípides en su *Ifigenia en Aulide* de esta mujer, la madre desolada ante la imposibilidad de salvar a su hija, traicionada y profundamente decepcionada por su esposo, si a esta imagen unimos el hecho de perder al ser amado, a Egisto, tenemos a una mujer fuerte que está destinada a sufrir hasta el punto de ser odiada y muerta por su propio hijo.

Al contrario de lo que sucede con Egisto, la Clitemnestra de Esquilo desde el comienzo mismo, domina la escena, y ello con independencia de que físicamente se encuentre presente o no. Pero en la *Electra* de Sófocles se recupera en parte la situación que encontramos en la *Odisea* y Egisto tiene la escena más dramática y cohesionada a la acción de la obra.<sup>18</sup> En ella el coro, al evocar la muerte de Agamenón, concluye planteándose en forma de disyuntiva la naturaleza de quien ha llevado a cabo la acción, como vemos en los vv. 197-200:

δόλος ἦν ὁ φράσας, ἔρος ὁ κτείνας,	197
δεινὰν δεινῶς προφυτεύσαντες	
μορφάν, εἴτ' οὖν θεὸς εἶτε βροτῶν	
ἦν ὁ ταῦτα πράσσων.	200
<i>Dolo fue el que urdió, eros el que mató, los cuales terriblemente procrearón terrible forma, ya sea un dios ya sea un mortal el artífice de esto.</i>	

Tras ese δόλος ἦν ὁ φράσας del v. 197 más que Clitemnestra se encuentra Egisto, al que se refiere Néstor en *Od.* 3.308 como Αἴγισθον δολόμητιν. El coro de la *Electra* de Sófocles ha introducido aquí el motivo del engaño y de la pulsión erótico-sexual, de cuyos efectos la saga de los Atridas es una buena conocedora, lo que unido a la capacidad de persuasión de Egisto hicieron presa en Clitemnestra. Y así se lo dice Electra a su madre, al comienzo mismo del

<sup>18</sup> Las claves de esta tragedia, con el desarrollo de estos dos planos de percepción y acción, las encontramos ya con claridad en su inicio, en el diálogo entre Orestes y el pedagogo, vv. 1-120, por un lado, y en la párodos en forma de como entre el coro y Electra, vv. 121-250; a este respecto cf. C. Morenilla & J.Vte. Bañuls, “Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos”, *Faventia*, 30 ½, 2008, 187-208.

agón entre ambas, vv. 558-562, que ya hemos comentado. Por boca de Electra retoma Sófocles un rasgo del carácter de Egisto que atraviesa la *Odisea* partiendo de las quejas del propio Zeus al comienzo del canto 1º. Incluso en aquel κακοῦ ἀνδρός, que escuchamos en el v. 562 de esta tragedia de boca de la propia Electra dirigiéndose a su madre en referencia a Egisto, resuena como un eco la expresión κακῆς γυναικός de *Od.* 11.384 en referencia genérica a las esposas de los héroes muertos al regresar de Troya, lo que nos ayuda a comprender mejor la caracterización del Egisto de la *Electra* sofoclea.

En esta *Electra* la posición dominante de Egisto en la casa se ve con claridad a lo largo de toda la obra, por ejemplo en las palabras que Electra, ya calmada después de la párodos, dirige a las mujeres del coro, vv. 266-274, en las que Egisto aparece como el κύριος de la casa, el que no sólo ocupa el lugar y el trono de Agamenón, sino que incluso se reviste con sus ropajes y atributos, vv. 266-274. La firme decisión de Egisto de encerrarla en vida, algo que le hará saber Crisótemis en los vv. 379-382, medida similar a la decretada por Creonte para Antígona, pone de manifiesto una vez más a quién corresponde tal decisión, v. 386, quien detenta el poder en Micenas, algo que le será corroborado por Clitemnestra en los vv. 626 s., en los que afirma esperar el regreso de Egisto para que ponga fin a las ofensas de Electra.

**2.6.-** Desde el comienzo mismo su persona domina por completo la acción del *Agamenón*, desde el prólogo mismo Clitemnestra nos es presentada con algunas palabras que ponen de manifiesto la singularidad de su condición de mujer, su carácter fuerte y dominador. Y así es como se nos va a mostrar Clitemnestra, activa, enérgica e implacable, hasta llegar a la Clitemnestra de la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides. La Clitemnestra de la *Electra* de Eurípides desarrolla unos aspectos de su carácter que Sófocles y sobre todo Esquilo o apuntan o bien simplemente pasan por alto. Será la tragedia de Eurípides la que permitirá el desarrollo de esos rasgos del carácter expresados en forma de sentimientos y no sólo a través de la acción; incluso en el relato que de los antecedentes del asunto llevan a cabo otros personajes, como el labrador de la *Electra* de Eurípides, hallamos el rostro humano de esta mujer.

Posiblemente sea Clitemnestra una de las figuras a la que los avatares de la transmisión y pervivencia de las obras de la Antigüedad griega menos ha beneficiado. Eurípides humaniza una figura que Esquilo, a partir fundamentalmente de Estesícoro, había transformado en una mujer en extremo fuerte y poco o nada humana, pero a diferencia de lo que ocurre con Ifigenia, la figura



de Clitemnestra sigue siendo trágica en el sentido clásico del término. En Eurípides, al contrario de lo que sucede en Esquilo y en Sófocles, encontramos una Clitemnestra a la que todavía Agamenón no le ha arrebatado su Ifigenia, en su *Ifigenia en Áulide*. La Clitemnestra que marcha a Áulide nada tiene que ver con la Clitemnestra sabedora ya de lo que aguarda a su hija. Para entender a esta segunda Clitemnestra, para verla plenamente desarrollada en la línea que Eurípides lleva hasta sus últimas consecuencias, debemos ver una tragedia anterior, debemos ver la Clitemnestra de la *Electra* de Eurípides.<sup>19</sup>

La Clitemnestra de la *Orestíada* de Esquilo, mujer fuerte que ha traicionado a su esposo ausente y le da muerte cuando éste regresa victorioso, la que hace desposar a su hija Electra en la tragedia homónima de Eurípides con un campesino para evitar que la descendencia que pueda tener suponga una amenaza para el poder de su amado Egisto, esta Clitemnestra es la que nos ha sido transmitida. Se ha aceptado las razones que da Electra y se la ha visto poco menos que un monstruo infiel y despiadado, que se escuda en la muerte de su hija Ifigenia para quitar de en medio cualquier obstáculo entre ella y su amante. Todo esto, unido al contraste con Penélope y a su parentesco con Helena, ha obscurecido a la Clitemnestra mujer, a la madre y amante. Pero esos versos de las *Coéforas*, su triste historia, han determinado que los antecedentes, los orígenes del conflicto, que tan bien nos relata Eurípides en su *Ifigenia en Aulide*, pasen inadvertidos, a ello también ha contribuido la grandeza de la Ifigenia de Eurípides, una grandeza que ha hecho que no se repare en esas palabras de Clitemnestra cuando abre su corazón y deja salir todo su dolor, unas palabras en las que advierte además a Agamenón de lo que va a pasar si mantiene su decisión de sacrificar a Ifigenia. La disyuntiva a la que se enfrenta Clitemnestra es muy clara: traicionar a la casa de Agamenón o traicionarse a sí misma como mujer, como madre y también como amante.

3.- La recepción de esta figura, la reina, madre y esposa ultrajada por su propio esposo, que se venga y ejerce el poder en casa y en el reino, tan llena de posibilidades dramáticas, no podía ser positiva. Las acusaciones de virilidad de las que se le hacen objeto en la tragedia griega tienen explicación en la amenaza que, para una sociedad creada por y para el hombre, debía suponer

<sup>19</sup> Ocurre algo similar a lo que ocurre con Creonte, que para entender el Creonte del *Edipo Rey* hay que ver el Creonte de *Antígona*, y completar el cuadro con el Creonte de *Edipo en Colono*.

una mujer como Clitemnestra. La intrusión en el plano de acción considerado propio del hombre en Esquilo está implícitamente condenada en la absolución de Orestes por parte de Atenea, una diosa de rasgos viriles, pero que actúa dentro del orden fijado. La subversión del orden en la casa y en la polis, en los dos ámbitos de acción posibles y de dominio masculino, se restablece; la mujer debe mantenerse en su sitio; si se sale de él y subvierte el orden, debe ser devuelta a su sitio; y si la subversión ha sido importante, debe morir.

Su recepción también se ha visto perjudicada por el buscado contraste en los poemas homéricos entre ella y Penélope, la esposa infiel que en ausencia del esposo se une a un nuevo hombre y, al regreso del legítimo señor, se alía con el amante para matarlo frente a la esposa que resiste los embates de los pretendientes y se mantiene fiel hasta la llegada del marido. También le perjudicó su relación familiar y el paralelismo superficial con Helena, que puede haber provocado que no se haya visto en ella a una mujer víctima de un hombre débil y ambicioso.

Pero además Clitemnestra ha sido oscurecida por otras dos figuras femeninas con las que convive, sus hijas Ifigenia y Electra, que muestran una mejor adecuación a la ideología dominante, la joven víctima inocente que se sacrifica, voluntariamente o no, por el éxito de una empresa común y la hija que recuerda eternamente a los miembros masculinos ausentes de su familia. A pesar de la recepción desigual de la figura de Clitemnestra, se ha reivindicado su figura en el teatro desde perspectivas distintas. Los dramaturgos por lo general no se interesaron por la figura de Clitemnestra hasta época muy reciente; lo que les interesaba era la concatenación de muertes y, sobre todo, la tensión dramática que provoca en Orestes el conflicto moral y afectivo del matricidio,<sup>20</sup> porque Clitemnestra era vista sólo como un eslabón más, convertida en objeto de odio de Electra y de asesinato de Orestes.

Esa es la imagen que podemos ver en un autor cuyos textos gozaron de una inmensa fortuna, Giovanni Boccaccio,<sup>21</sup> quien en el *De claribus mulieribus* le dedica una de sus 160 biografías, la n° 34, en la que es presentada como una adúltera que, temerosa por las consecuencias de su relación e indignada porque Agamenón traía consigo a Casandra, urdió su muerte, la cual fue lle-

<sup>20</sup> Cf. el breve capítulo “Klytämnestra” de K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*. Stuttgart, 1962, pp. 29-36.

<sup>21</sup> Son fundamentales los trabajos de V. Branca, por ejemplo “Boccaccio protagonista nell’Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento”, *CFI* n° extraordinario, 2001, pp. 21-37.

vada a cabo por su amante.<sup>22</sup> También en su *Genealogiae deorum gentilium*, que tuvo una influencia decisiva en el tratamiento de personajes y motivos en todas las literaturas europeas,<sup>23</sup> se ocupó Boccaccio de Clitemnestra en el mismo sentido.

En las páginas que siguen haremos un rápido recorrido por algunas obras emblemáticas de la literatura francesa, en la que la presencia del mundo clásico ha sido muy profunda y permanente,<sup>24</sup> y nos detendremos en algunas de ellas, en las que podemos comprobar que Clitemnestra desanda el camino que anduvo desde los poemas homéricos a la tragedia hasta el punto de ser descargada por completo de la responsabilidad en la muerte de su esposo.

**3.1.-** Son escasas las tragedias que llevan como personaje principal a Clitemnestra, como ha sucedido en general en toda la tradición clásica, hasta épocas muy recientes. A pesar ello algunos dramaturgos han querido destacar el papel de esta esposa y reina, sus sentimientos y las circunstancias que le han llevada a convertirse en asesina de su esposo y que posteriormente comportaron que fuera objeto de la venganza de su hijo, razón por la cual algunas tragedias han recibido como título su nombre.

Es el caso de cuatro *Clytemnestre* compuestas durante el siglo XVIII, de las que tenemos alguna noticia, sea de su representación, sea de su publicación, como la escrita por el abad François Arnaud y Jean-Baptiste-Antoine Suard, una “tragédie-lyrique”, la de Thomas de Vignerón (en verso, de 5 actos) y la “tragédie-lyrique” (en verso, de 5 actos) de Louis-Guillaume Pitra

<sup>22</sup> Es llamativo que no se haga mención en esta sucinta biografía del sacrificio de Ifigenia, bien conocido por el autor, como puede comprobarse en su *Genealogiae deorum gentilium*. Sin duda hay que buscar la razón en la exagerada alabanza del rey que se realiza en ella, un alabanza que implica la sumisión al que detenta el poder legítimo.

<sup>23</sup> *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, intr. trad. Nota e índices de M.C. Álvarez & R.I. Iglesias, Madrid 2007.

<sup>24</sup> La cultura francesa ha tenido siempre una fuerte impronta clásica y muy pronto se produjeron movimientos contrapuestos defendidos por eruditos, académicos, pedagogos y artistas que propugnaban unos una mayor fidelidad a las literaturas griega y latina, otros un alejamiento de estas literaturas para adecuarse a los nuevos tiempos y a la nueva lengua. Para una panorámica de la influencia del mundo clásico en Francia, cf. la entrada de F. Waquet en *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, M. Landfester (hrsg), volumen 14, Stuttgart 2003-2012, s.v. *Frankreich* col. 5-61. En particular para esta saga remitimos a H. Bonnéric, *La famille des Atrides dans la littérature française*, París 1986.

de 1787, con música de Niccolò Piccini,<sup>25</sup> de las que no consta la fecha de su representación.<sup>26</sup>

Alguna información más tenemos de la que publicó el duque Louis Lèon-Félicité de Brancas, tercer duque de Lauraguais, publicada por M. Lambert, París, 1761, pero que, al igual que la otra tragedia que escribió, *Jocaste*, también publicada por el mismo editor en 1781, no fue representada.<sup>27</sup> No puede ser casual que las dos únicas tragedias que compuso este erudito, cuya labor se dedicó fundamentalmente a la ciencia, tuviesen por protagonistas a dos mujeres habitualmente tratadas como personajes secundarios; además, la primera, *Clytemnestre*, está dedicada a su amigo Voltaire, lo que lleva a pensar que compartía con él al menos su orientación purista en la medida de lo posible en aquel momento en cuanto al tratamiento de temas clásicos.<sup>28</sup>

Ya en el siglo XVIII encontramos otras *Clytemnestre*, como la que se publica de modo anónimo, atribuida a “M. Le Comte de ...”, obra de Theodore d’Hargeville (París, Laurens Ainé, 1816), que según el propio autor está inspirada en el *Agamenón* de Esquilo y de Séneca y representada, según su “Note additionnelle”, por la Comédie Française. Se trata de una obra en la que se otorga el mayor protagonismo a los sentimientos de Clytemnestra, sin modificar los hechos fundamentales de la trama, esto es, el asesinato de Agamenón y la posterior venganza de Orestes también en la figura de la madre. Lo mismo cabe decir de la *Clytemnestre* de Alexandre Soumet, representada el 7 de noviembre de 1822 (2º edición del mismo año, París, Ponthieu), que en este caso sigue de cerca la *Electra* de Sófocles. Posteriormente, en 1849 publica Pierre-César Bonnet en su *Cvres artistiques du Gieaur*, tomo XI *La première tragédie. Clytemnestre* (Nantes 1849).

**3.2.-** Pero aparte de estas obras, en las que se le confiere el papel protagonista, Clitemnestra tiene también un papel más o menos relevante en obras

<sup>25</sup> En <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52506844w/f15.image> puede verse algunas páginas manuscritas de la música.

<sup>26</sup> Para estas obras cf. [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk).

<sup>27</sup> [http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?ft=edit&script\\_UOID=156982](http://www.cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?ft=edit&script_UOID=156982).

<sup>28</sup> Al parecer, de Brancas contó, particularmente para esta tragedia, con la colaboración de su secretario, el joven y desfavorecido poeta Jacques-Charles-Louis Malfilâtre, excelente conocedor de la literatura clásica, de la que fue traductor, cuya mísera situación pecuniaria le llevó a realizar diversos trabajos y fue en parte causa de una temprana muerte; cf. L. Derome, “Notice sur la vie et les œuvres de Malfilâtre”, *Poésies de Malfilâtre*, París, A. Quantin Imprimeur-Editeur 1884, p. XVI para la colaboración en la tragedia.

que focalizan su atención en otros personajes de la saga de los Atridas, especialmente en Ifigenia y Electra.

La figura de Ifigenia se identificó pronto con la figura de la joven virginal que acepta ser sacrificada por un bien superior<sup>29</sup> y por ello *Ifigenia en Áulide* fue objeto de traducciones y recreaciones, primero académicas y en latín. Erasmo escribió una traducción en latín entre 1499 y 1500, que, por el prestigio del autor, sirvió de referente para versiones de autores que no tenían acceso al original griego.<sup>30</sup> Le siguieron otras, como la de Philip Melancthon en 1540, y ya en lenguas vernáculas, la atribuida a Jacques Amyot, adaptación francesa datada entre 1545-1547, y la de Thomas Sébillot de 1549; la de Dolce en 1551 al italiano, a las que se fueron sumando otras.<sup>31</sup> En todos estos casos se trata de versiones de la *Ifigenia en Áulide*, tragedia que fue traducida y adaptada bajo la influencia de la comparación de Ifigenia con Sheila, hija de Jefté (*Libro de los Jueces*, 11), cuya historia fue desarrollada en el *Livre des Antiquités Bibliques*.<sup>32</sup> La cumbre de las adaptaciones de *Ifigenia en Áulide* eurípidea es la de Racine, representada con gran éxito el 18 de agosto de 1674. Michel Le Clerc escribe también, junto con J. de Coras, una *Iphigénie en Aulide* en 1674, el mismo año que Racine. Pero en estas tragedias el papel de Clitemenestra queda muy oscurecido por el de su hija.

Algo similar sucede con las adaptaciones, más tardías, de *Ifigenia entre los Tauros*, en las que apenas si hay referencias indirectas a ella, como la primera adaptación francesa, *Oreste* de Le Clerc y el abate y antiguo condiscípulo Claude Boyer (representada en 1681, aunque no se publica), o la de François

<sup>29</sup> Para algunas versiones de Ifigenia, cf. A. Ruiz de Elvira, "Ifigenia (de Enómao a Ifigenia)", *CFC* 1989 31-37; S. Aretz, *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis: Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*, Stuttgart und Leipzig 1999 y L. Secci (ed.), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Roma 2008.

<sup>30</sup> *Opera omnia. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, Ordinis primi. Tomus primus, con amplia introducción de J. H. Waszink, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1968, p. 196.

<sup>31</sup> Cf. M.A. García Peinado, "La traducción como género literario en el Renacimiento francés", *Entreculturas* 1, 2009, pp. 107-123.

<sup>32</sup> *Editio princeps* de esta obra atribuida a Filón es 1527, reeditada en 1538. Sobre esta identificación cf. M. Philonenko, "Iphigénie et Sheila", *Les syncrétismes dans les religions grecque et romaine* (Travaux du Centre d'Histoire des Religions de Strasbourg), Paris 1973, pp. 165-177. La publicación del *Livre* sirvió de acicate a la publicación de varias tragedias que se centran en el motivo del sacrificio de la joven Sheila, en las que se debate desde posturas católicas y protestantes sobre cuestiones teológicas.

Joseph de La Grange-Chancel, *Oreste et Pylade ou Iphigénie en Tauride*, estrenada 1697, obra esta última que gozó de un gran éxito de público.<sup>33</sup>

**3.3.-** También centraron su atención numerosos autores en la fase de la saga de los Atridas en la que, tras largos años de espera, Electra se reencuentra con Orestes, su hermano, y éste, solo o con la ayuda de Electra, lleva a cabo la reparación debida por el asesinato de su padre y con ello se llega a la restauración en el trono del linaje del padre en la figura del hijo. La adecuación de esta trama a la moral patriarcal, así como a la ideología dominante con respecto al ejercicio del poder hacen fácilmente explicable que la primera adaptación en prosa en una lengua vernácula de una tragedia griega sea la de *Electra* de Sófocles por Fernán Pérez de Oliva, *Venganza de Agamenón*, escrita entre 1512 y 1524, sólo precedida en el uso de la lengua vernácula por una adaptación en verso en italiano de *Hécuba* de Giovanbattista Gelli de entorno al 1519.<sup>34</sup>

Son varias las *Électre* y *Oreste* que se componen y se representan en los siglos XVII y XVIII, siguiendo habitualmente el modelo de la *Electra* de Sófocles, pero aquí nos parece especialmente interesante la exitosa *Électre*, de P.-J. Crébillon, estrenada el 14 de diciembre de 1708, por la modificación que introduce en lo que hace a la muerte de Clitemnestra.<sup>35</sup> Crébillon, que se había formado en un Colegio de los jesuitas, introduce una innovación motivada por escrúpulos morales, que fue ampliamente comentada, como también lo fue (no siempre positivamente) la introducción del tema amoroso en la trama.<sup>36</sup> En una compleja obra, con varios reconocimientos encadenados, empezando por el de Orestes de su propia identidad, el joven hiere mortalmente a su madre sin darse cuenta al darle impulso a la espada lanzándola hacia atrás. Ante un

<sup>33</sup> Cf. *César*, [http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script\\_UOID=173345](http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=173345). También fue un éxito la edición: se edita en París en 1699, después en Amsterdam en 1707 y de nuevo en París en 1727.

<sup>34</sup> Cf. J.Vte. Bañuls Oller, P. Crespo & C. Morenilla, *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari 2006.

<sup>35</sup> La *Électre* de Crébillon fue un éxito en el momento de su estreno, a pesar de los muchos problemas de estructura y de caracteres que sus detractores vieron; se pudo representar 14 veces antes de que se cerrara el teatro por el frío de aquel invierno, que hacía inviable la representación. Tanto gustó que se tuvo que repetir en representaciones privadas y volvió a representarse años más tarde.

<sup>36</sup> Crébillon crea dos parejas de enamorados que se van a frustrar por la evolución de los acontecimientos, Electra y el hijo de Egisto, Itis, por una parte, e Ifianasa, hija de Egisto, y Orestes, que en principio aparece con el nombre de Tideo.

Orestes desolado, que no deja de lamentar el terrible accidente, Clitemnestra sale a escena moribunda (Acto V, escena VII, pp. 267 s.).<sup>37</sup>

Prueba del aprecio del público por esta versión es el hecho de que Longepierre, que había estrenado con éxito en 1702 una *Électre* fiel a la tragedia de Sófocles, cuando la repuso en 1717, después de la versión de Crébillon, fracasó.<sup>38</sup> De Crébillon tomará Voltaire bastantes años después el motivo de la muerte de Clitemnestra en su *Oreste* (publicada por Le Mercier et Lambert, París 1750), en el que, si bien eliminará las tramas amorosas y seguirá más fielmente el modelo griego, mantendrá por motivos religiosos el homicidio involuntario que ideara Crébillon.<sup>39</sup>

Un hito fundamental en esta cadena de recreaciones y adaptaciones es la adaptación de Leconte de Lisle, *Les Érinnyes*, formada por dos partes, *Klytaimnestra* y *Orestès*, de 1873, que el autor incorporó a sus *Poèmes Tragiques* (París, Alphonse Lemerre 1884) y que sigue la trama argumental del *Agamenón* y las *Coéforas* de Esquilo. Con posterioridad se han publicado y representado otras adaptaciones hasta época contemporánea, pero aquí quisiéramos llamar la atención sobre una *Électre* que no ha sido tan conocida como en nuestra opinión debiera. Se trata de la que escribe Jean-Pierre Giraudoux en homenaje a su padre, Jean Giraudoux, que escribió una *Électre*, ésta sí bien conocida y que ha sido objeto de numerosos estudios también por parte de he-

<sup>37</sup> Señala Geoffroy en la n. 1 p. 268 de la edición anotada y acompañada de comentarios anejos por la que citamos: *Chefs-d'Oeuvre de Crébillon avec les observations des anciens commentateurs et de nouvelles remarques, par MM. Ch. Nodier, P. Lepeintre, Lemazurier, et autres gens de Lettres*, Paris, Mme. Dabo-Butschert, 1825: "Cette conception fait un gran honneur à Crébillon. Quelque coupable que soit une mère, il est on ne peut plus odieux qu'elle meure de la main d'un fils; et, en s'écartant de la fable, Crébillon a montré du vrai génie; Oreste a tué sa mère sans le savoir, les Dieux suls ont conduit son bras: rien n'est plus judicieusement imaginé...". Los anejos a esta obra son de Voltaire (pp. 286-291), La Harpe (pp. 291-298) y Geoffroy (pp. 298-304) e incluye previamente una defensa del autor, *Examen d'Électre par Crébillon* (pp. 273-276) y una *Notice Historique sur le sujet et sur la pièce d'Électre* (pp. 277- 285).

<sup>38</sup> Cf. el sugerente artículo de J.-P. Grossperrin, "Résurrections princières de la tragédie grecque à la fin du règne de Louis XIV: l'*Électre* de Longepierre (1702) et l'*Ifigénie en Tauride* de Maléziou (1713)", *Anabases 2* (2005), 115-145.

<sup>39</sup> Esta innovación fue muy aplaudida y utilizada por autores posteriores por esos motivos religiosos o, en sentido amplio, morales. Podemos verla en época muy posterior en *El reñidero* de Sergio De Cecco, que C. Morenilla estudia en "Electra en la gallera", en F. De Martino & C. Morenilla (eds), *L'ordim de la llar*, Bari 2003, pp. 419-452. Para las representaciones de esta obra de Voltaire, cf. [http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script\\_UOID=122550](http://cesar.org.uk/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=122550).

lenistas. Probablemente haya sido la fama del padre la que ha provocado que quedara oscurecida esta obra de su hijo, una persona, por otra parte, de una interesante actividad política.

**3.4.-** En esta tragedia, frente a la de su padre, Jean-Pierre da un tono más clásico a la obra, utiliza pocos personajes, algunos inventados. Desaparece el coro de Euménides, la gran innovación paterna, que es sustituido por un coro más convencional: tres hombres y tres mujeres del séquito de Égisthe y de Clytemnestre, que hablan individualmente entre sí y que no pueden aportar información especial, sólo comentan la que van conociendo.<sup>40</sup> También desaparece el Mendigo, que junto con las Euménides, hacía en parte la función del coro griego. Aquí, en cambio, aparece un personaje ajeno a la saga, que complica la trama al modo de Racine o Crébillon: Anaxobie, hermana de Agamemnon y madre de Pylade, intrigante y perversa, el verdadero motor de toda la acción y, según las deducciones del coro y la afirmación de Électre al final de la obra, la asesina de Agamemnon.

Como en el caso de la obra de su padre, aquí el autor se inspira en la *Electra* de Eurípides, puesto que empieza con los últimos preparativos de la boda de Électre, aunque con la modificación esencial con respecto a Eurípides de que es ella quien ha querido casarse y quien ha elegido a un campesino. También difiere de la obra de su padre y del referente griego en que Oreste desconoce que es hijo de Agamemnon: se ha criado alejado de palacio como hijo de Égisthe. Desarrolla además este Oreste un aspecto que en las tragedias griegas tiene una comprensión fácil, pero no tanto en las recreaciones posteriores, la intensa amistad entre los dos jóvenes, que en este caso se convierte en dependencia de Oreste, con un matiz homoerótico, con respecto a un libertino y manipulador Pylade, que incluso se presta a intentar ser amante de Clytemnestre, siguiendo los planes de su intrigante madre.

Clytemnestre y Électre son caracterizadas por contraste. La aparición de ambas es presentada con la siguiente indicación del autor: Électre est tout de noir vêtue. Sa robe est-elle l'élégance ou la simplicité qui, de façon étrange,

<sup>40</sup> En la escena XI del Acto III cuando van a enfrentarse Oreste y Égisthe, uno de los hombres le da una jabalina a Égisthe y otro a Oreste otra, momento en el que, con ironía, una de las mujeres dice "Nous servons enfin à quelque chose!" (p. 195). Citamos por la primera edición, Électre, París, Bernard Grasset Éditeur, 1965.



ressemble un peu – parce qu’elle est son contraire – à la robe rouge de Clytemnestre ? (p. 50). Frente a una Clytemnestre que ama la vida, los colores, las ropas bonitas... y que por ello ha de olvidar, olvidar a aquellos a los que Agamenón le mató, Tantale e Iphigénie, olvidar la muerte de Agamemnon y la que ella cree de Oreste, frente a esta Clytemnestre vitalista se alza Électre, que sólo ama a los muertos y que se casa como si se matase.<sup>41</sup>

La propia Électre hace referencia al contraste entre el gusto por los colores y por la belleza de la madre frente a su predilección por el negro, por las formas y sus movimientos, lo que crea además un juego de referencias con la importancia de las visiones en color o en blanco y negro por parte de otra protagonista de Jean Giraudoux, Helena en *La guerre de Troie n’aura pas lieu*:

Ma mère se dit sensible à la beauté quand un regard la charme, quand un vêtement la trouble, quand des couleurs lui parlent. Ce que je vois, moi, ce que j’accepte de voir, est loin de la beauté et hors de la laideur. Je perçois des formes, je sens des mouvements. Je m’abandonne aux vents” (p. 71).

No es de extrañar que una mujer del coro exclame “Moi, je la trouve sinistre” y le responda un hombre “Elle est trop noire. Vive la blondeur de Clytemnestre !” (p. 59).

Como en el caso de Jean Giraudoux, no se sabe que Agamemnon haya sido asesinado, pero aquí su muerte es utilizada para culpar a unos u otros: Anaxobie culpa a Égisthe, de quien ella ha estado siempre enamorada, para lograr que Clytemnestre lo odie y tome como amante a su hijo Pylade; ante Oreste, decidido a matar al asesino, se autoinculpan Clytemnestre y Égisthe para evitar la muerte del otro, lo que no consiguen, pues, aunque Orestes no pretende matar a su madre, ésta se abalanza sobre Égisthe en el momento en que Oreste lanza la jabalina de modo que mueren ambos.

En esta adaptación Clytemnestre, que ha caído en brazos de numerosos amantes por las intrigas de Anaxobie, no es en absoluto responsable ni de la muerte de Agamemnon, ni del destierro de Oreste, al que considera muerto, ni del desplazamiento de Électre. Ha sido una marioneta en manos de Anaxobie,

<sup>41</sup> Así lo escuchamos en boca de su madre: “Tu n’est capable que d’aimer des ombres. Tu aimes ton père, tu aimes Oreste. Tu épouses un berger comme si tu te tuais. Depuis quinze ans, tu as choisi la mort.” (p. 53).

cuyas intenciones primeras, las que la convirtieron en asesina de su propio hermano, son explicadas al final de la obra por una de las mujeres del coro:

... parce que'elle n'avait pas motif évident, Anaxobie croyait que'on accuserait Clytemnestre à cause de sa haine célèbre, qu'Argos condamnerait et chasserait la femme meurtrière, que la sœur d'Agamemnon monterait sur le trône et prendrait Égisthe pour mari. C'était là son motif. Pour épouser Égisthe, il fallait qu'Anaxobie devienne reine d'Argos. (p. 200)

Es decir, Anaxobie se sirvió de lo que sabemos de la tradición del personaje de Clytemnestre, esperando una reacción del pueblo en su contra, que no se produjo, razón por la que sigue a su lado, intentando destruirla primero y después intentando que su hijo se convierta en su amante para que ocupe el lugar de Égisthe al frente del gobierno.

Tras la muerte de Égisthe y Clitemnestre a manos de un indeciso Orestes, que busca la mirada imperativa de Pylade, quien expresa su disgusto cuando muere la reina porque frustra sus planes, y tras el suicidio de Anaxobie, que ve malogrados todos sus planes y los sufrimientos de tantos años, Électre pide al coro que permanezca junto a ella mientras pronuncia su parlamento final, dirigido a la que fue el motor de toda la trama, a Anaxobie, en el que anuncia que no la traicionará y por ello se casará con Pylade y afirmará ante Argos que Oreste ha matado a los asesinos de Agamemnon. De modo que, aunque Clytemnestre en esta tragedia no es en absoluto culpable, será convertida en culpable por su hija.

La obra rezuma tristeza y desilusión especialmente por el devenir del pueblo, que se deja llevar por bajas pasiones, y por las maquinaciones y el egoísmo de personajes con poder para manipular a otros. Esa desilusión se observa claramente en el personaje de Égisthe, que simboliza al buen gobernante, quien durante los quince años que median de la muerte de Agamemnon, se ha esforzado por transformar Argos, lo que al final verá que no ha conseguido.

Es ésta una tragedia especialmente interesante, con una lectura sociopolítica diferente a la que tenía la de Jean Giraudoux, que se explica claramente por la trayectoria política de su autor, hombre muy comprometido en épocas difíciles de la historia de Francia. Como pasara con la obra de su padre y como ha pasado constantemente a lo largo de la tradición clásica, un autor, Jean-Pierre Giraudoux, se ha servido de una tragedia griega, *Electra* de Eurípides, para darle un sentido nuevo y mostrar unas reflexiones motivadas por nuevas

circunstancias. En ella vemos que Clitemnestra desanda el camino que andó en la literatura griega: no sólo no es la responsable de la muerte del esposo, sino que desconoce que fue asesinado, no sabe que su hijo está vivo lejos de ella y siente afecto por una Electra que no la quiere sin conocer la razón de sus sentimientos. Una mujer, pues, utilizada por otros para conseguir sus fines, que es utilizada por el autor para definir mejor por contraste a Électre y a Anaxobie.

MARIA FERNANDA BRASETE  
Universidade de Aveiro CLLC/ CECH

## A FIGURA DE CLITEMNESTRA EM EURÍPIDES (ELECTRA E IFIGÉNIA EM ÁULIDE)

**Abstract:** In this study, we intend to analyze the main euripidean marks of the characterization of Clytemnestra in two plays from the end of the fifth century BC. Based on the assumption that the tragic genre was rooted in the social reality of the *polis*, the mythical themes of revenge, family conflict and war dramatized in intrigue constituted important cultural codes also in the design of secondary characters such as Clytemnestra. Thus, the focus of analysis focuses on the most distinctly differences in the tragic figurations of Clytemnestra in two euripidean plays, *Electra* and *Iphigenia at Aulis*, which expressively renovate the mythic matrix, motivating the debate on political, ethical and moral dilemmas also common to the Athenian society, at the time of the play's original production.

**Keywords:** Euripides, Clytemnestra, *Electra*, *Iphigenia at Aulis*, *Oresteia*.

Malgrado a complexidade e sobretudo as incertezas implícitas a qualquer tentativa de situar as tragédias euripidianas nos vários contextos do teatro trágico (histórico, social, filosófico e religioso), não se questiona que o espírito inovador e renovador de Eurípides terá determinado o(s) modo(s) como ele desenvolveu o género trágico e, nomeadamente, a caracterização das figuras míticas herdadas da tradição. Clitemnestra é, precisamente, umas das mulheres euripidianas em que se reflete uma surpreendente e eficaz manipulação das possibilidades trágicas de que o poeta dispunha para remodelar uma personagem consagrada pela tradição, sem paralelo no *corpus* trágico. Independentemente das variações inscritas no “megatexto mítico”<sup>1</sup> das intrigas trágicas,

<sup>1</sup> Este termo é utilizado por P. Easterling 1977, 191-2, para designar o reportório de temas mítico-lendários que modelou, desde a origem, a matriz trágica, inscrevendo-a na afirmação de valores culturais.

a caracterização-base da figura de Clitemnestra pressupunha sempre a história de homicídios intrafamiliares e de uma justiça retaliatória<sup>2</sup> que decretara o mais abominável dos crimes: o matricídio<sup>3</sup>. Nas distintas figurações trágicas da lendária filha de Tíndaro confluíam, inevitavelmente, as diferentes facetas de uma mulher transgressora, que, nos seus papéis de rainha, esposa e mãe, desafiara as convenções políticas, sociais e familiares. Na opinião de H. Foley<sup>4</sup>, Clitemnestra é a “mulher mais infame” de todas as esposas que foram representadas na tragédia ática, tendo em consideração a sua atuação/caraterização nas três peças em que a autora centra a sua análise; a *Oresteia* de Ésquilo e as duas *Eletras*, a sofocliana (417 a.C.?) e a euripidiana (c. 420 a.C.). Por sua vez, R. Aélion, 1983 II, 311, entende que a Clitemnestra de *Electra* se inscreve na galeria de “mulheres más” que figuram num número muito significativo de peças euripidianas. Já na *Ifigénia em Áulide*, cujo episódio mítico se situa numa cronologia anterior à da *Oresteia* esquiliana, encontramos uma Clitemnestra renovada, segundo J. Radding<sup>5</sup>, uma mãe dedicada e uma esposa devota, como recentemente destacou Maria do Céu Fialho<sup>6</sup>.

Mesmo não pretendendo apresentar uma análise crítica detalhada da presença dramática de Clitemnestra na tragédia euripidiana, este breve estudo propõe-se examinar as principais marcas euripidianas da sua caracterização nas duas peças do final do século V a.C., em que a filha de Tíndaro desempenha um papel extraordinariamente significativo, apesar de secundário: *Electra* (tradicionalmente datada de 413 a. C, mas hoje situada em c. de 420 a.C.) e *Ifigénia em Áulide*, uma das últimas tragédias escritas pelo poeta, representada já postumamente, e cuja data de composição se conjectura entre os anos de 409 e 408 a.C.<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Para uma análise do contexto histórico e legal do crime de homicídio e da fundação do tribunal do Areópago, na *Oresteia* de Ésquilo, veja-se o excelente estudo de D. Leão 2005, pp. 3-38.

<sup>3</sup> A história mítica de Clitemnestra é contada, com significativas variações, desde a *Odisseia* homérica, passando pela lírica arcaica, até à tragédia ática, tendo ainda perdurado na Literatura Helenística. Cf. o excelente estudo de J.R. March 1987.

<sup>4</sup> 2001, p. 201.

<sup>5</sup> 2015, pp. 832-862.

<sup>6</sup> 2016, pp. 95-108; 2016, 18, pp. 81-98. Além destes dois estudos a helenista portuguesa dedicou um anterior à análise da figura esquiliana de Clitemnestra (Cf. M. do C. Fialho, 2010).

<sup>7</sup> Uma discussão sucinta e bem documentada sobre a cronologia e composição desta tragédia pode encontrar-se na “Introdução” à 2.<sup>a</sup> ed. versão portuguesa da peça, da autoria de M. de Fátima Silva 1998, pp. 17-23.

Apesar de privados do conhecimento de outras tragédias perdidas<sup>8</sup>, uma *Ifigénia* de Ésquilo, uma tragédia homónima de Sófocles muitíssimo fragmentária, ou mesmo a sua suposta *Clitemnestra*, podemos testemunhar que a plasticidade dos mitos em que se moldavam as intrigas trágicas consentia uma prolífera reconfiguração dramática do perfil das personagens implicadas na ação dramática. É evidente que, no imaginário trágico, a figura arquetípica de Clitemnestra remetia sempre para a imagem da rainha de “másculos desígnios”, a da esposa adúltera e assassina, a da mãe insensível e vingativa, que a representação da *Oresteia* havia consagrado no Teatro de Dioniso, em 458 a.C., e que estaria bem viva na memória dos espetadores dos finais do século<sup>9</sup>. Mas para que os espetadores acolhessem as peças como *dramata* inovadores de mitos ancestrais nos finais do século V. a.C., depois de um período convulsionado por uma guerra fratricida (Guerra do Peloponeso - 431 a 404 a.C.) e de uma crise sociopolítica arrasadora, Eurípides terá criado personagens que encarnavam as tensões e ambiguidades que caracterizam, como sublinhou J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet<sup>10</sup>, o género trágico, confrontando os modos de pensar, as atitudes e os valores do público que assistia à representação. A técnica dramática euripidiana denunciava um dramaturgo talentoso e perspicaz, profundamente atento às especificidades de uma arte ancorada na realidade política e social da Atenas democrática. Intimamente relacionadas com a religião, a ética, a política e a sociedade, as intrigas euripidianas ecoavam as preocupações da pólis contemporânea e, nas peças mais tardias, o poeta transforma o material e as figuras tradicionais em sintonia com os dilemas de uma comunidade em absoluta crise ético-moral. *Electra* e *Ifigénia em Áulide* podem ser consideradas, precisamente, duas peças paradigmáticas dessa relação dialética entre passado e presente que, por via da ficção dramática (*mimesis*), se instituíam com o contexto sociopolítico em que se foi desenvolvendo o teatro ático. A dramatização da vingança em *Electra*, como argumentou A. P. Burnett, representava “a heroic human action in its decadence”<sup>11</sup>, ao passo que o conflito entre Atenas e Esparta estaria, por certo, bem vivo na mente de Eurípides quando escreveu, na corte de Arquelau na Macedónia, aquela que foi uma das suas últimas peças, e que não terá concluído. Se bem que o

<sup>8</sup> Cf. P. Michelakis 2008, pp. 23-24.

<sup>9</sup> Toma-se como certa a reposição da *Oresteia* esquiliana, no Teatro de Dioniso, na segunda metade do século V a.C. Cf. N.L.G.L. Hammond 1984, p.379, n. 19.

<sup>10</sup> [1981]1995, pp. 21-40.

<sup>11</sup> A.P. Burnet 1988, p. 227.

mito de *Ifigénia em Áulide* recue a um episódio anterior à Guerra de Troia, e o foco da ação realce a dimensão familiar do conflito, como bem observou H.-D. Blume<sup>12</sup>, é indiscutível que a ideia de “guerra” perpassa a intriga da peça que, segundo A. Markantonatos<sup>13</sup>, se converte num exemplo expressivo da como a tragédia espelhava, mesmo que de forma distorcida e exagerada, os conflitos mais prementes da pólis ateniense, nos finais do século V. a.C., isto é, em tempo de guerra, de decadência e de profunda crise de valores da vida da comunidade helénica. Na saga dos Atridas ou num episódio anterior à Guerra de Troia, Eurípides encontrou os argumentos e as personagens destas duas peças, dramaticamente ajustadas para confrontar o espetador coevo com uma visão figurada da degradação dos códigos ético-morais e das circunstâncias nefastas de uma guerra fratricida. Crime, vingança e culpa eram questões comuns aos mitos gregos, à sociedade e ao drama, e a problemática da guerra não se reduziria, em *I.A*<sup>14</sup>, a uma ficção poética, num período em que a pólis era dominada por um inflamado conflito bélico entre Atenas e Esparta.

Mas um outro aspeto maior da produção dramática euripidiana recai, indubitavelmente, sobre a escolha de caracteres femininos. Eurípides criou uma vasta galeria de “mulheres trágicas”, protagonistas ou não dos dramas que as celebrizaram, e que, como se sabe, lhe valeram o rótulo de “misógino”<sup>15</sup>. Desde as últimas décadas do século passado, multiplicaram-se os estudos sobre a representação do feminino na tragédia ática, com particular relevo nas peças de Eurípides<sup>16</sup>. De facto, são muitas as tragédias euripidianas em que a mulher

<sup>12</sup> 2012, p.182.

<sup>13</sup> 2012, p.189. Esclarece ainda o A.: “My aim is to illuminate a certain kind of tragic politics and a certain approaches to tragic political reflectiveness. I am fully aware that it is hardly new to analyze Greek tragedy in its political context; but recent scholarship has not drawn enough attention to the particular effects of tragic drama on Athenian attitudes and policies, in helping its citizen audience to assess and weigh their political leaders, important social issues, and the nature of their world in general.” (pp.189-190).

<sup>14</sup> Sobre esta questão, H.-D. Blume 2012, p. 182, salienta: “By reducing the heroic figures to ordinary human size Euripides shows himself able to make contemporary references in this play”.

<sup>15</sup> Cf. Mastronard 2000, p. 132 ss; vd. ainda pp. 248-54. Nota o A. que é muito difícil encontrar, sobretudo nas últimas peças de Eurípides, “um agente masculino vigoroso, confiante e bem-sucedido” (p. 302).

<sup>16</sup> Entre os muitos estudos, salientam-se apenas os que se encontram mais relacionados com a figura de Clitemnestra: L. McClure 1999 (mais focado nas questões de género das atuações femininas); H. Foley 2001 (uma análise histórico-antropológica dos papéis dramáticos das mul-

está no centro da ação, muitos os coros femininos e muitas as situações dramatizadas em que a mulher é um elemento disruptivo, transgressor na maior parte situações, que propiciava uma visão ficcionada do contexto teatral, sociológico e ideológico em que se inseria o auditório originário. Por meio da figuração trágica feminina exploravam-se, com frequência, os vieses mais problemáticos da intriga, talvez para estimular, no auditório masculino, a compreensão/interpretação dos temas-chave e dos seus significados.

A identidade de qualquer “mulher trágica” não se confundia, como se sabe<sup>17</sup>, com o papel de uma mulher-comum: ela não era uma mulher qualquer, mas uma *persona* conhecida da tradição, potencialmente problemática e sempre objeto de uma caracterização que diferia da das suas homólogas em peças anteriores, do mesmo tragediógrafo ou não. Clitemnestra pode considerar-se, assim, um exemplo prototípico de como uma mulher lendária de tão pesado recorte mítico não ficou cristalizada na produção trágica; no papel de figura secundária, o seu carácter moldou-se a variações significativas, seja no género dramático como um todo, seja pela mão do mesmo poeta. Eurípides não hesitou em explorar, com grande originalidade e mestria, os traços da tradição e os ascendentes convencionais dessa mulher maldita, criando, nas peças em análise, duas personagens significativamente diferentes das anteriores, em função das exigências dramáticas de novos contextos trágicos. Em causa não estaria a reabilitação da imagem estereotipada de uma rainha prepotente, de uma esposa adúltera e de uma mãe desnaturada, mas uma espécie de redimensionamento da personagem, à boa maneira euripidiana, para melhor se ajustar a uma trama que se pretendia inovadora, cuidadosamente arquitetada e mais sintonizada com a experiência do contemporâneo. Clitemnestra, uma das mulheres trágicas com um número significativo de presenças no antigo drama trágico, que lhe destinou sempre um papel secundário, testemunha, assim, em Eurípides, o grau de versatilidade do género trágico na renovação da tradição mítica. Por outro lado, os procedimentos de inovação dramática haviam de conferir traços mais humanizados às suas personagens, revestindo-as com uma coloração mais naturalista para que, no jogo cénico e pela máscara, se tornasse mais vívida a relação da sua história lendária com os valores éticos, culturais e políticos da sociedade ateniense coeva.

heres trágicas em domínios relacionados com a ética, a morte e o casamento); J. Mossman 2001 (sobre a tipologia e a estrutura da argumentação feminina).

<sup>17</sup> Para uma conceção adequada de mulher trágica, vd. H.P. Foley 2001, pp. 8-12.



## 1. A figura de Clitemnestra em *Electra*

Como já tive a oportunidade de referir num estudo publicado anteriormente<sup>18</sup>, partilho da opinião de Pohlenz que entende que é a partir de uma nova perspectiva do matricídio, mais doméstica e realista, que surge, na *Electra* euripidiana, uma Clitemnestra diferente do arquétipo tradicional. No seu estatuto convencional de rainha, mãe e esposa, a filha de Tíndaro corporiza uma figura mais fraca e menos inteligente do que a desmedida personagem esquiliana, de carácter viril e demoníaco. Tem-se notado a propensão de alguns críticos<sup>19</sup> para uma interpretação benevolente desta personagem euripidiana, vendo na atitude de uma mãe que salva a filha da morte, vestígios de um sentimento maternal, como insinua, por exemplo, H. P. Foley<sup>20</sup>.

Na *Electra* de Eurípides, a primeira apresentação de Clitemnestra é feita pela inesperada figura do humilde Lavrador, na *rhesis* de abertura que inicia o prólogo da peça<sup>21</sup>: ela vivia maritalmente com Egisto, que havia usurpado o trono de Argos; com o auxílio do amante assassinara o marido; anuíra ao plano maquiavélico de Egisto para matar o filho, mas, embora uma “mãe dura de coração” (v.27: ὠμόφρων) salvara *Electra* da morte por temer a opinião pública. Não acreditamos, porém, como E. M. Thury<sup>22</sup>, que esta caracterização euripidiana da rainha de Argos, mãe dos mais jovens atridas, lhe confira grandeza e a torna uma figura mais simpática do que a filha. Não foi tanto o amor de mãe que poupou *Electra* à morte, mas sim o medo e a prudência de uma mulher que temia a opinião pública (v.30: μὴ φθορηθεῖν φόνῳ). Doutra forma, Clitemnestra não teria consentido na ideia de pôr a cabeça do filho a prémio, nem permitido que *Electra* realizasse um casamento indigno para uma princesa, com um humilde Lavrador (uma indiscutível inovação euripidiana). Além disso, há ainda a destacar a incredulidade manifestada, posteriormente, pela figura do Velho (o antigo aio de Agamémnon), no sucesso do plano de *Electra*,

<sup>18</sup> Vd. Brasete 2005, p. 89. Para uma análise dos temas do matricídio e da justiça, na *Oresteia* de Ésquilo e em duas peças (*Ifigénia entre os Tauros* e *Orestes*) de Eurípides, cf. S.H. Marques 2014, pp. 79-88.

<sup>19</sup> E.g.: J. D. Denniston 1939, ad 1107-1108 e 1128; L. Parmentier<sup>8</sup>1982, p. 181; M.A. Grube 1967, pp. 331-12; D. J. Conacher 1967, p. 207; e J. Alsina 1959, pp. 279-321 e, mais recentemente R.M.E. Wolfe 2009, pp. 706-713.

<sup>20</sup> 2001, p. 235.

<sup>21</sup> Cf. especialmente E. *El.*, 9-10; 27-28. Para uma análise mais detalhada do prólogo desta peça vd. Brasete 2003, pp. 7-22.

<sup>22</sup> 1985, p. 18.

quando ele lhe declara, sem rodeios, a sua desconfiança no afeto daquela mãe (v.657: τί δ' αὐτῆ σοῦ μέλειν δοκεῖς, τέκνον;/ 'Pensas que ela se interessa por ti, minha filha?').

Clitemnestra reaparece na cena trágica, não como a rainha “andrógena”<sup>23</sup> do hipotexto esquiliano, mas como uma mulher mais fraca e medrosa, tão enredada nas malhas do amor e do ódio, como a sua própria filha. Por isso, autores como O'Brien (1964) e Zeitlin (1970) realçaram grandes semelhanças no tipo de caracterização a que Eurípides submete mãe e filha, ambas figuras pouco simpáticas, embora situadas em polos opostos no tocante aos principais temas da peça<sup>24</sup>: casamento, relações familiares, riqueza, violência e morte.

Esta transmutação da figura de Clitemnestra reveste-se de um importante significado dramático e decorre, principalmente, da focalização da filha-protagonista, que se torna na principal instigadora do requisito de vingança, devido à secundarização do oráculo apolíneo. Ao longo da peça, nunca se questiona a culpa da uxoricida, mas o seu comportamento adúltero é um motivo persistentemente evocado por Electra para condenar<sup>25</sup>, sem quaisquer escrúpulos, o comportamento daquela sua mãe, que repudiou os filhos e se comprazia numa vida adúltera, de fausto e luxúria.

Clitemnestra entra pomposamente em cena<sup>26</sup>, apenas na segunda metade da peça, antes de um dos mais famosos *agones* da tragédia grega<sup>27</sup>. Ela desloca-se do palácio até ao humilde casebre em que habita a sua filha, porque enganada pela falsa notícia do nascimento de um neto. A primeira imagem que fica é a de uma mãe iludida, que acorre diligentemente ao pedido da filha parturiente, mas não devido a um genuíno impulso maternal: ela queria testemunhar a concretização do plano que, em conluio com o amante, Egisto, havia

<sup>23</sup> H.P. Foley 2001, p. 235.

<sup>24</sup> Sobre a exploração destes temas na peça, de forma a avivar-se o contraste entre a mãe, poderosa, rica e amada pelo marido, e a filha, pobre, mal casada e alienada da comunidade, vd. F. I. Zeitlin 1970, pp.645-69.

<sup>25</sup> Cf. *Eur.El.* 60-63. A filha acusa a mãe de não amar a si e a Orestes e de os ter expulsado de casa, para agradar ao amante e favorecer os filhos que teve dele. Note-se, no entanto, que embora Electra acuse a mãe de ser conivente e responsável pelo premeditação do *dolos* criminoso, ela atribui a Egisto a execução física do assassinio do seu querido pai (cf. v. 984).

<sup>26</sup> Cf. *Eur.El.* 988-97 e M.J. Cropp 1988, ad. loc. Esta cena denunciava um certo paralelismo com outras análogas, pertencentes a duas tragédias esquilianas: *Persas* (vv.150-58) e *Agamémnon* (vv. 782-87). Cf. Sobre as condições e o efeito dramático da entrada em palco da carruagem de Clitemnestra, cf. O.Taplin 1977, pp. 75-79 e N.G.L. Hammond 1984, p. 384.

<sup>27</sup> Vd. *Eur.El.* 998-1096.

delineado para filha de Agamémnon. É que fruto de um casamento humilde, o suposto filho varão de Electra não teria força para se tornar no vingador da casa dos Atridas<sup>28</sup>.

Electra tinha razão em não acreditar no impulso maternal de Clitemnestra, porque aquela mãe não demonstra qualquer sentimento de carinho ao reencontrar a filha, depois de tanto tempo, nem é sensível aos sinais exteriores de pobreza tão realçados pela protagonista (vv. 1107 sqq.). Como bem observou E. M. Thury (1985) o comportamento de Clitemnestra nesta peça é regido por motivações estritamente humanas, e é, por isso, que ela se mostra arrependida de certas ações (1109-10), denota alguma preocupação com o estado de saúde da filha (1107-8) e está mesmo disposta a perdoá-la (1105). Mas em confronto estão valores incompatíveis e a reconciliação entre mãe e filha nunca será possível.

Embora saudada pelo Coro (vv. 990-995), é Electra quem ajuda Clitemnestra a sair da carruagem e, de imediato, ela evoca a sua orfandade. Incita, então, a mãe-rainha a iniciar a sua *rhesis* (vv. 1011-50), em que se torna patente uma elaborada retórica<sup>29</sup> de autodefesa. Os dois argumentos fulcrais de Clitemnestra para legitimar o assassinio do marido são: o imperdoável sacrifício da filha Ifigénia e o inadmissível adultério com Cassandra, um motivo também esquiliano. Nos dois versos finais, Clitemnestra mostra-se convicta da justeza do assassinio do marido. Curiosamente, Electra nunca a condena explicitamente pelo homicídio do pai e, por isso, não reivindica uma vingança justa, em sintonia com outras versões da história. Será um comentário pontual do Coro, entre as duas *rheses*, que reprova, com uma veemência surpreendente, o ato da esposa de Agamémnon:

Χορός  
 δίκαι' ἔλεξας: ἡ δίκη δ' αἰσχρῶς ἔχει.  
 γυναῖκα γὰρ χρὴ πάντα συγχωρεῖν πόσει,  
 ἥτις φρενίρης: ἢ δὲ μὴ δοκεῖ τάδε,  
 οὐδ' εἰς ἀριθμὸν τῶν ἐμῶν ἦκει λόγων.

Corifeu – O que dizes parece ser justo, mas é uma justiça execrável. Uma mulher sensata deve estar sempre ao lado do marido; a que não pensa assim, não é tumada em consideração nas minhas palavras” (Eur. *El.* 1051-54)

<sup>28</sup> Cf. Eur.*El.* 39.

<sup>29</sup> Para uma análise bem documentada das características retóricas deste *agon*, vd. J.Mossman 2001. Cf. ainda M.F. Brasete 2010.

A refutação de Electra (vv. 1060-96) apoia-se em argumentos essencialmente femininos e pessoais. Explora, em primeiro lugar, o tema do adultério, comparando a mãe a Helena, prosseguindo com a rejeição da desculpa de Ifigênia. É a mulher como mãe e esposa que a filha culpabiliza não só pela premeditação do homicídio do seu pai, mas também pela violação de princípios ético-morais elementares como a fidelidade e o amor maternal. A opulência, o poder e o casamento são os atributos de Clitemnestra que mais inflamam o sofrimento de Electra, para quem o desejo de vingar-se da mãe se tornara um sentimento mais forte do que o de honrar a memória do pai, morto pela mão de Egisto. O *agon* termina com um diálogo rápido entre mãe e filha (vv. 1102-1122) sobre o homicídio de Agamémnon, e em que a ilusão e a argúcia de Electra alternam com o arrependimento e a amabilidade de uma Clitemnestra pragmática mas dissimulada. Uma observação de cariz naturalista do estado miserável da filha (vv. 1107-8), e o propósito de celebrar o nascimento do neto, oferecendo um sacrifício às Ninfas, retratam a última imagem de Clitemnestra em cena.

A antiga personagem esquiliana é, sem dúvida, esboçada com traços mais humanizados, parecendo até ser uma mãe complacente ou resignada às acusações impiedosas da filha. Ao confessar o assassinio do marido (vv.1046-8), as palavras de Clitemnestra, num tom diferente do convencional, são o testemunho dramático de que ela é uma mulher fraca e iludida, que invoca a *lex talionis* (vv. 1039 sqq.) como desculpa para o seu adultério. Assim, é a própria mãe que acaba por legitimar a conclusão do discurso da filha:

Ἠλέκτρα  
 εἰ δ' ἀμείψεται  
 φόνον δικάζων φόνος, ἀποκτενῶ σ' ἐγὼ  
 1095καὶ παῖς Ὀρέστης πατρὶ τιμωρούμενοι:  
 εἰ γὰρ δίκαι' ἐκεῖνα, καὶ τάδ' ἔνδिका.

Electra - Se a Justiça manda punir um assassínio com outro assassínio, eu e o meu irmão Orestes vingaremos em ti a morte do nosso pai. Pois se esta morte foi justa, a outra sê-lo-á igualmente. (Eur. *El.*1093-6)

Clitemnestra foi uma esposa adúltera que premeditou a morte do marido, e uma mãe que renegou os filhos. As motivações internas e externas das personagens concedem, assim, uma nova coerência a uma intriga mais doméstica e realista que, num contexto muito diferente, atualizava as preocupações políti-

cas, legais e pedagógicas da *Oresteia*. Nesse final de século, em que a gloriosa Atenas soçobrava ao conflito da Guerra do Peloponeso, vivendo uma época de degradação social e de violência<sup>30</sup>, o mais revolucionário dos tragediógrafos recuperava um antigo problema lendário – o da vingança dos filhos de Agamémnon – para questionar, numa linguagem dramática atualizada, os efeitos perniciosos de ações humanas mal orientadas, na ilusão de se preservarem os supremos valores da vida e da morte.

Vale a pena, no entanto, recordar que, pouco antes de Orestes executar o matricídio, as palavras que Clitemnestra dirige à filha revelam, aparentemente, sentimentos de arrependimento e de ternura:

Κλυταιμήστρα

ὦ παῖ, πέφυκας πατέρα σὸν στέργειν αἰεί:  
ἔστιν δὲ καὶ τόδ'· οἱ μὲν εἰσιν ἀρσένων,  
οἱ δ' αὖ φιλοῦσι μητέρας μᾶλλον πατρός.  
συγγνώσομαί σοι· καὶ γὰρ οὐχ οὕτως ἄγαν  
χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἐμοί.

[...]

οἴμοι τάλαινα τῶν ἐμῶν βουλευμάτων:  
ὡς μᾶλλον ἢ χρῆν ἦλασ' εἰς ὄργην πόσιν.

Clitemnestra – Ó filha, tu desde sempre amaste com ternura o teu pai. Isso é normal: uns filhos estão do lado do pai, outros gostam mais da mãe do que do pai. Eu quero perdoar-te, pois, minha filha, não estou muito contente com as minhas atitudes.

Ai, que plano tão infeliz! Levei longe de mais a minha cólera contra o meu marido. (Eur. *El.* 1102-9)

A ambiguidade que se deteta nesta intervenção de Clitemnestra, claramente uma inversão do modelo esquiliano, não pretenderia torná-la uma figura simpática e muito menos sugerir uma reabilitação do seu comportamento como mãe, rainha e esposa de Agamémnon. Nesta peça, centrada num crime tão horrendo e indefensável como o matricídio, o conflito familiar e o velho princípio de vingança retributiva que, convencionalmente, constituíam o enquadramento tradicional da intriga, são reformulados a partir de outras perspetivas na *mimesis* trágica. A relação entre temas de vida e de morte, de

<sup>30</sup> Cf. Burnett 1998: 225-6.

moderação, de nobreza de carácter, de poder e de justiça, enquanto elementos sociais e culturais estruturantes, é reconfigurada simbolicamente num conflito dramático mais humanizado, numa perspectiva mais ética do que religiosa, que, por certo, fazia eco da crise que minava a sociedade contemporânea do poeta, assolada pelas atrocidades de uma guerra ímpar e por uma acentuada degradação dos valores morais. Seguindo a sugestiva interpretação de R.M.E. Wolfe<sup>31</sup>, admito que Eurípides, com esta crítica a um caso extremo de justiça retaliatória, talvez tenha pretendido induzir nos seus espetadores a ideia de que, afinal, quer o crime de Clitemnestra quer o dos seus filhos eram ambos condenáveis em termos ético-morais, além de que ambos demonstravam o quão perniciosas podiam ser as consequências sociopolíticas desse tipo de comportamentos humanos desregulados e transgressores para uma vida em comum que se desejava harmoniosa, mesmo que os *nomoi* não fossem perfeitos.

## 2. A figura de Clitemnestra em *Ifigénia em Áulide*

Alguns anos mais tarde, e já depois da morte do tragediógrafo, foi representada no teatro de Dionísio *Ifigénia em Áulide*<sup>32</sup>, a última tragédia euripídiana que colocaria em cena uma outra personagem de Clitemnestra bem diferente, quer da rainha-vilã do *Agamémnon*, de Ésquilo, quer mesmo da enfraquecida mãe de Electra, na peça homónima.

<sup>31</sup> 2009, pp. 708-10. Relacionando os principais acontecimentos da história política de Atenas na época e o processo de caracterização de Clitemnestra na peça, a A. conjectura a seguinte interpretação: “It may be, then, that Euripides’s leveling of the sides in the moral conflict between Clytemnestra and her children aimed at creating a critique of revenge-based justice, in warfare as well as in the family code of blood-revenge. By showing that the heroes are equally as compatible as the villains, Euripides may be advancing the idea to this audience that in perpetuating this war, Athens can be held equally accountable with Sparta for the cycle of atrocities committed by both sides” (p.710).

<sup>32</sup> Representada postumamente, como já se referiu, e cuja data de composição se estima entre os anos de 409 e 408 a.C., quando Eurípides já se encontrava na corte da Macedónia, então sob o reinado de Arquelau. Na opinião de J. Gregory 2005, p. 233, essa ida de Eurípides, no fim da sua vida, para o reino vizinho da Macedónia não é indicativa da diminuição da popularidade da tragédia ática.

Note-se ainda que esta tragédia euripídiana terá obtido o 1.º lugar nas competições trágicas de 405 ou 404 a.C., o quinto prémio da sua produção dramática, mas este a título póstumo.

Importará, desde já, salientar que, em *Ifigénia em Áulide*, se conjugavam duas tradições mitológicas (o Ciclo Troiano e a Casa de Atreu), que versavam factos anteriores ao mito dos Atridas<sup>33</sup>, e a intriga construía-se em torno do motivo do sacrifício de Ifigénia<sup>34</sup> e dos conflitos subsequentes para as figuras do drama. A peça representaria uma metáfora do absurdo da guerra para os espetadores atenienses que, na vida real, assistiam ao culminar humilhante da Guerra do Peloponeso. A ênfase colocada nos problemas éticos da guerra produzia, no entanto, um certo distanciamento, na medida em que o sacrifício, entrelaçado com o motivo do casamento<sup>35</sup>, estava associado a uma *parthenos* inocente, e a ideologia pan-helénica, algo romantizada, e que, aparentemente, anima aquele momento inicial do conflito bélico entre gregos e troianos deveria ser entendida como uma “condensação simbólica da crise social e política de Atenas”<sup>36</sup>, no final do século V a.C.

Clitemnestra surge como uma personagem secundária forte<sup>37</sup>, com um papel dominante na intriga ao par de Agamémnon. Apesar de Ifigénia dar o nome à peça e deter uma função crucial nesta intriga que gira em torno do seu destino (o seu sacrifício que se torna voluntário<sup>38</sup>), a verdade é que as suas in-

<sup>33</sup> Cf. C.F. Sorum 1992, p. 529 e P. Michelakis 2006, pp. 21-26. A propósito dos efeitos criados pela forma como o mito é utilizado na tragédia euripídiana, C.F. Sorum, 1992, p. 529 observou: “In *Iphigenia at Aulis*, in particular, because of the insistence within the text itself on the traditional version of the story and because of the emphasis on human choice as the action of the plot, the use of myth produces even another effect, a critique of the potential of the dramatic action to alter the tradition, to be an agent of change”.

<sup>34</sup> Sobre o motivo do sacrifício vd. especialmente os estudos de Foley 1982, pp. 159-180, P. Crespo Alcalá 2002, pp. 85-110, M.F. Silva 2005, pp. 125-65 e D. Bacalexi 2016, pp.51-76.

<sup>35</sup> Sobre a relação irónica entre estes dois motivos na peça, vd. H.P. Foley 1985 pp. 71-73. K. V. Hartigan 1991, p. 157 refere que paira sobre esta peça uma “aura de *anangke*” e que “Self-deception informs the plot of the *Iphigenia at Aulis* as it did the *Elektra* and the *Orestes*, but here it is born from an oracular ambiguity derived not from the divine command itself but from the prophet who reveals it”.

<sup>36</sup> Cf. A. Markantonatos 2012, o. 191. Logo na introdução deste estudo, o A. afirma: “The message of *Iphigenia at Aulis* is that in the absence of effective leadership at the turn of the fourth century B.C., it was urgent for Athenian citizens to serve the larger public well-being, to heed reason over the passions in interpreting circumstance, and to embrace a farsighted pragmatism in their democratic activity” (p. 188). Refira-se, ainda que, na p. 180, n. 6, pode encontrar-se uma excelente lista dos críticos que, nas últimas décadas, têm entendido, de forma divergente, o tratamento do tema patriótico do pan-helínismo nesta peça.

<sup>37</sup> Cf. M.-K. Gamel 1999, p. 316 e R.M.E. Wolfe 2009, p. 711.

<sup>38</sup> Sobre este importante motivo na tragédia euripídiana em geral e, na *I.A.* em particular, veja-se o extenso estudo de M.F. Silva 2005, pp. 125-75.

tervenções são menores e ocorrem pontualmente, pelo menos até ao momento em que se apercebe da ameaça que recai sobre a sua vida, por decisão do seu próprio pai.

No novo esboço da personagem de Clitemnestra, recuperam-se fontes mítico-poéticas mais antigas<sup>39</sup>, certamente pouco familiares ao espectador coevo, e a sua intervenção dramática acaba por transformar “o significado moral”<sup>40</sup> do conflito nevrálgico da peça. A mulher de Agamémnon representa verosímil e majestaticamente o papel de uma rainha, que assume, com grande dignidade, os seus papéis de esposa e de mãe. A sua atuação desenvolve-se no seio da esfera doméstica, e, ao contrário da sua congénere esquiliana, não interfere na esfera pública, nunca se tornando, assim, uma ameaça para a comunidade. Apesar de afastada do seu *oikos*, a atuação da filha de Tíndaro, nesta peça tardia, contribui para, como Maria de Fátima Silva<sup>41</sup> assinalou, criar um inusitado cenário “familiar e doméstico” que só um poeta como Eurípides foi capaz de conferir a uma tragédia sobre os descendentes da amaldiçoada casa de Atreu. Porque o marido ainda está vivo, Clitemnestra comporta-se como uma esposa exemplar e uma mãe de família extremosa, em sintonia com os padrões da época. Ela é uma “mulher de bela figura” (v. 822: γυναικα, μορφήν εὐπρεπῆ κекτημένην), segundo as palavras de Aquiles, uma mãe carinhosa e feliz, que demonstra amor e ternura pelos seus filhos (especialmente para com Ifigénia e o pequeno Orestes, ainda uma criança de colo, que com ela viajaram de Argos), uma esposa submissa<sup>42</sup>, como se declara no diálogo que trava com marido, mal pisa o solo de Áulis:

Ἀγαμέμνων  
οἶσθ' οὖν ὃ δρᾶσον, ὦ γυναῖκα; πιθοῦ δέ μοι.  
Κλυταιμήστρα  
τί χρῆμα; πείθεσθαι γὰρ εἴθισμαι σέθεν.

<sup>39</sup> O uso de outras fontes tradicionais, tanto “negativas, como positivas” realçam o novo carácter desta Clitemnestra que adquire uma importância crucial nesta peça, como demonstrou, de um modo muito bem documentado J. Radding 2015, p. 834 ss.

<sup>40</sup> Cf. A. Michélini, 2000, p. 50.

<sup>41</sup> 2005, p.156.

<sup>42</sup> Na opinião de A. N. Michélini 2000, p.51 Clitemnestra e Agamémnon representam uma “versão exagerada” do casamento.



Agamémnon – Sabes, portanto o que deves fazer mulher? Obedece-me; Clitemnestra – Que significa isto? É que tenho por hábito obedecer-te.”<sup>43</sup> (Eur.I.A., 725-6)

Trata-se, efetivamente, de uma Clitemnestra bem distinta, cuja caracterização entrelaça elementos tracionais com traços absolutamente inovadores. O poeta reconstruiu, intencionalmente, a figura do mito, a partir de um hábil processo metapoético, ancorado numa rede de intertextualidades que tanto remetiam para a tradição, como para a sua própria produção anterior<sup>44</sup>. Tem sido frequentemente notado, a profusão de alusões à *Oresteia*, muito particularmente ao *Agamémnon*<sup>45</sup>, assim como parecem existir alguns ecos da sua própria *Electra*, que alguns anos antes, surpreendera, por certo, o auditório do teatro de Dioniso, por apresentar também uma personagem de Clitemnestra que se diferenciava do modelo esquiliano. Na opinião de J. Radding<sup>46</sup>, não é mesmo possível desligar as relações intertextuais que esta peça estabelece com a sua *Electra* da aparente revisão crítica do *Agamémnon*.

No entanto, os novos traços de carácter da rainha de Argos<sup>47</sup>, que vem até à zona costeira de Áulide, ludibriada pelo dolo do casamento da jovem filha, revestem-se de um intenso significado dramático quando Aquiles lhe revela o seu desconhecimento da “promessa de esponsais” (v. 843) e um velho servidor da casa (v. 869, v. 871), designado por “Ancião”, lhe revela a cruel e terrível decisão tomada pelo marido (de sacrificar a filha), incitado pelo vingativo Menelau e coagido pelo ardiloso Ulisses. Por entre as muitas peripécias e surpresas que guiam os acontecimentos da intriga até à parte final, num tom melodramático, Agamémnon vacila nas decisões que toma (o exemplo mais

<sup>43</sup> Nas traduções das passagens desta peça utilizou-se a edição *Eurípides, Ifigénia em Áulide*, introd. e versão de Carlos Alberto Pais de Almeida, notas e revisão de Maria de Fátima Silva, Coimbra, 1998.

<sup>44</sup> Recorde-se que já em *Electra*, como também em *Ifigénia entre os Tauros*, Eurípides assume um diálogo intertextual com a *Oresteia*, transformando ou alterando os procedimentos dramáticos esquilianos. Sobre os complexos procedimentos poético-dramáticos utilizados por Eurípides na construção deste novo carácter de Clitemnestra vd. J. Radding 2016, p. 832-54 e P. Michelakis, 2006, 26-29.

<sup>45</sup> Vd. especialmente Gellie 1981, pp. 1-12.

<sup>46</sup> 2016, p.846. Segundo a A., “The Electra anticipates the *IA* in its attempt to reconstruct the character of Clytemnestra, as a sort of response to Aeschylus’ version of the queen”.

<sup>47</sup> Apesar de o cenário da peça representar o acampamento militar em Áulide, mantêm-se a versão de que Agamémnon era rei de Argos.

paradigmática é a redação da segunda carta que não chega às mãos da mulher), face ao terrível dilema que o consome (vv. 1257-8: δεινῶς δ' ἔχει μοι ταῦτα τολμῆσαι, γύναι, δεινῶς δὲ καὶ μή... “Terrível me é mulher ousar este feito/ e terrível também não o ousar...), e que confessa, depois de escutar a plangente monódia em que a filha lhe suplica para que não a mate (vv. 1211-52)<sup>48</sup>. Ele não é mais o ‘intrépido’ rei, chefe dos exércitos, que protagonizara a primeira peça da *Oresteia*: ele revela-se incapaz de tomar decisões (vv. 356, 1257-8) e de persuadir a mulher a regressar a casa (v. 745); ele receia a multidão da armada grega (vv. 517, 1012); ele sente-se enredado no “terrível jugo da necessidade” em que caiu (v. 443), atraído pelos deuses (v. 537), além de esconjurar os poderes da *tyche* e da *moira* e o seu próprio *daimon* (v. 1136) por terem obstruído os seus planos. Ele representa, portanto, um chefe frouxo e inseguro, guiado pela *philotimia* de sair vitorioso daquela expedição, apesar de se revelar também um homem compassivo que se questiona e emociona com o desígnio de sacrificar uma filha inocente, em prol do presuntivo bem da comunidade. O pressuposto de esta peça é um “documento poético do espírito pan-helénico” que inspira nas personagens um sentimento patriótico é questionável<sup>49</sup>, como já se referiu anteriormente. Talvez possamos considerar que o motivo do pan-helenismo que atravessa toda a intriga, e que instiga, é certo, comportamentos contraditórios nas personagens principais, seja antes uma das ironias mais profundas desta peça derradeira de Eurípidés, composta num momento em que Atenas colapsava a uma última crise que lhe seria fatal.

Eurípidés constrói um enquadramento dramático muito peculiar para o motivo de sacrifício voluntário que lhe fora tão caro, mas agora dramatiza os confrontos familiares a partir de perspetivas essencialmente pessoais e egoístas. Nem a figura renovada de Clitemnestra escapa a essa fragilidade humana. Aos olhos dos espetadores, ela mostra-se uma esposa modelar e uma mãe carinhosa mas quando o verdadeiro propósito do marido é desmascarado, Clitemnestra lamenta, chorosa, o ultraje planeado pelo marido e suplica a Aquiles que interfira, implorando-lhe:

ἀλλ' ἄμυνον, ὦ θεᾶς παῖ, τῆ τ' ἐμῆ δυσπραξία  
τῆ τε λεχθείση δάμαρτι σῆ — μάτην μὲν, ἀλλ' ὅμως.

<sup>48</sup> À qual se segue uma judiciosa exortação do Coro : πιθοῦ. τὸ γὰρ τοι τέκνα συνσώζειν καλόν/ “Obedece. Pois é belo salvar os filhos”(Eur. *I.A.* 1209).

<sup>49</sup> Cf. também os dois estudos recentes de M. C. Fialho 2016.

Mas tu vingas, ó filho da deusa, o meu e o teu revés  
e a tua prometida esposa – em vão, mas mesmo assim prometida (vv. 903-4)

É certo que longe de Argos, naquela baía ocupada pela frota grega, o isolamento e a vulnerabilidade da mulher de Agamémnon conferiam à cena um dramatismo inovador. No entanto, ganha maior expressão o facto de, naquela situação de desespero, uma mãe se preocupar, primeiramente, em vingar o seu “revés” e só depois invoque a sorte desditosa daquela filha que está prestes a ser imolada. C.A. Luschnig<sup>50</sup> observou, corretamente, que esta atuação de Clitemnestra contraria a tradição porque denota a sua resignação ao anunciado infanticídio. Convém, porém, lembrar que, na *Electra*, ela utilizara, precisamente, o sacrifício de Ifigénia para justificar a morte de Agamémnon (E. *El.* 1020-29).

Outra feição do carácter desta Clitemnestra que também não se coaduna com a personagem anteriormente analisada relaciona-se com a sua falta de destreza retórica. Ela aconselha-se com Aquiles sobre o modo como persuadir o seu marido a reconsiderar a sua terrível decisão (vv. 1010 sqq.).

Por último, há que fazer uma referência, mesmo que breve, à longa *rhexis* (vv. 1146-1208) que, no quarto episódio, Clitemnestra dirige a Agamémnon, apelando à sua sensatez e implorando-lhe que não mate a filha de ambos. Absolutamente surpreendentes, são as suas palavras iniciais em que a filha de Tíndaro revela um passado mitológico desconhecido, possivelmente uma invenção muito subtil do poeta<sup>51</sup>:

πρῶτον μὲν, ἵνα σοι πρῶτα τοῦτ' ὀνειδίσω,  
ἔγημας ἄκουσάν με κάλαβες βία,  
τὸν πρόσθεν ἄνδρα Τάνταλον κατακτανών:  
βρέφος τε τοῦμὸν σῶ προσούδισας πάλω,  
μαστῶν βιαίως τῶν ἐμῶν ἀποσπάσας.  
καὶ τὸ Διός σε παῖδ', ἐμῶ δὲ συγγόνω,  
ἵπποισι μαρμαίροντ' ἐπεστρατευσάτην:  
1155πατὴρ δὲ πρέσβυς Τυνδάρεώς σ' ἐρρύσατο  
ικέτην γενόμενον, τὰμὰ δ' ἔσχεσ ἀὺ λέχη.

<sup>50</sup> 1999/2000, pp. 48-59.

<sup>51</sup> Cf. J. Gilbert 2005, p. 229 ss. Neste estudo, o A. demonstra como esta desconhecida história do passado de Clitemnestra, por isso, contada por ela própria, ressoa os temas mais importantes da peça.

Primeiro – para que do princípio este agravo te censure –  
 Comigo casaste contra a minha vontade e à força me tomaste,  
 Depois de matar a Tântalo, meu esposo primeiro;  
 E meu filho ao teu lote acrescentaste,  
 De meus seios o tendo brutalmente arrancado.  
 Até os dois filhos e Zeus, meus irmãos,  
 Em seus corcéis faiscentes contra ti marcharam;  
 Mas salvou-te o meu velho pai Tíndaro,  
 De quem foste suplicante, e o meu leito de novo conseguiste.  
 (Eur. *I.A.*, 1146-1156)

Clitemnestra prossegue o seu discurso com a descrição da sua reconciliação (v. 1157: καταλλαχθεῖσα) com Agamémnon e a sua casa: ela tornou-se uma esposa irrepreensível, casta e “temperada nos prazeres de Afrodite”, e gerou-lhe quatro filhos. Mas ela fora casada antes e tornara-se sua mulher pela força. Como mulher resignara-se a aceitá-lo como segundo marido, apesar de ele ter matado o primeiro filho que ela tivera, impossibilitando assim qualquer ato de retaliação. Como bem interpretou C. E. Sorum<sup>52</sup>, a principal intenção de Clitemnestra é a de dissuadir Agamémnon de sacrificar a filha, não se coibindo de lhe dirigir a seguinte ameaça:

ἐφ’ ἧ σ’ ἐγὼ καὶ παῖδες αἱ λελειμμένοι  
 δεξόμεθα δέξιν ἦν σε δέξασθαι χρεών.  
 μὴ δῆτα πρὸς θεῶν μήτ’ ἀναγκάσης ἐμὲ  
 κακὴν γενέσθαι περὶ σέ, μήτ’ αὐτὸς γένη.

É que de um pequeno pretexto se necessitará só,  
 pelo qual eu e as tuas filhas, as que poupaste,  
 te tributaremos o acolhimento que se deve tributar.  
 Não me forces, pelos deuses, a ser para ti  
 Uma inimiga, nem tu o que desejas para mim.  
 (Eur. *I.A.*, 1180-84)

Esta reação compreensível de uma esposa e mãe que fora vitimizada no passado e que enfrentava, no momento presente, a dor de perder, iniquamente,

<sup>52</sup> 1992, p. 538: “More clearly here than anywhere else at the very moment Clytemnestra is trying most desperately to persuade her husband to change his mind—the inability of the dramatic fiction to escape from the tradition and, consequently, from its future is manifest.”

uma filha, recuperava a tradição: afinal a vingança contra aquele que descendia da amaldiçoada Casa de Atreu não estava esquecida, pese embora aparecesse focada a partir de uma nova perspectiva e num contexto que lhe conferia outros sentidos<sup>53</sup>. Porque a ameaça é colocada apenas num plano hipotético, Clitemnestra não menciona Orestes, o filho varão ainda de tenra idade que trouxera também para Áulide. Na verdade, a revelação desta história do passado da filha de Tíndaro e a ameaça que defere contra o atual marido, naquela situação extrema de confronto familiar, transformam o significado moral do conflito<sup>54</sup>. A rainha que até então tinha contido a sua cólera e se havia comportado como uma esposa modelo, não resiste ao forte apelo do instinto maternal que a leva, na iminência de perder um segundo descendente, a ponderar também uma mudança de atitude: tornar-se uma “inimiga”, ou seja uma “mulher má”.

### 3. Breves considerações finais

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que a figura de Clitemnestra inspirou Eurípides na criação de personagens justificadamente diferenciadas, em função das especificidades de cada intriga e do significado trágico de cada uma das duas peças. Nunca podemos compreender bem estas Clitemnestras sem tomarmos em conta o legado tradicional que, com inquestionável destreza e mestria, Eurípides remodela ou rejeita. De qualquer modo, o poeta investe sempre numa revitalização do passado literário, mesmo que o processo de construção destas duas Clitemnestras evidencie linhas de rutura com o cânon trágico, especialmente em relação ao subtexto esquiliano. As dissonâncias são muito mais marcadas na *Ifigénia em Áulide* do que na *Electra*, mas em ambas as peças parecem ser motivadas tanto por questões estéticas e ético-trágicas, como sociopolíticas, sem nunca se rejeitar, todavia, a tradição mitológica. Além disso, a atração de Eurípides pela dimensão psicológica dos seus caracteres femininos permitiu-lhe explorar a versatilidade do *ethos* trágico daque-

<sup>53</sup> Na opinião de A. Markantonatos, 2012, p. 188, “The message of *Iphigenia at Aulis* is that in the absence of effective leadership at the turn of the fourth century BCE, it was especially urgent for Athenian citizens to serve the larger public well-being, to heed reason over the passions in interpreting circumstance, and to embrace a farsighted pragmatism in their democratic activity”.

<sup>54</sup> F. A.N. Michelini 2000, p. 50.

las figuras herdadas da tradição, ao ponto de, como acontece no caso destas Clitemnestras, regenerar até a sua *physis*, ao perspetivar as suas ações a partir de ângulos diferentes e em contextos mais sintonizados com o pensamento coevo.

O diálogo produtivo que a tragédia euripidiana mantinha com a tradição demonstrava como figuras lendárias dos mitos da Guerra de Troia e da Casa de Atreu, e em concreto Clitemnestra, podiam ser recriadas e revestir, simbolicamente, inquietações vivificantes, sintonizadas mas também elevadas acima da realidade contemporânea, que, assim revitalizavam o passado literário e idealizavam princípios civilizacionais harmoniosos para o futuro que se imaginava eterno.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- R. Aélion, *Euripides Héritier d'Eschyle*, Vols. I e II, Paris 1983.
- J. Alsina, "Studia Euripidea: Il Problema de la mujer en Euripides", *Emerita* 1959, 27, pp. 279-321.
- D. Bacalexi, "Personal, paternal, patriotic: The threefold sacrifice of Iphigenia in Euripides' *Iphigenia in Aulis*", *Humanitas* 68, 2016, pp. 51-76.
- J. V. Bañuls, Crespo P., "Electra, la tejedora de destinos", em F. De Martino, C. Morenilla (Eds.), *L'Ordin de la Llar*, Bari 2003, pp. 103-118.
- H.-D. Blume, "Euripides' *Iphigenia at Aulis*: War and Homan sacrifice", em A. Markantonatos, B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage*, Berlin-Boston 2012, pp. 181-187.
- M.F. Brasete, "Retórica no Feminino: A Electra de Eurípidés", em Pereira, B. F. e al., *Retórica e Teatro. A Palavra em Acção*, Porto 2010, pp. 75-94.
- "Estrutura e espaço cénico no Prólogo da Electra de Eurípidés", *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 5, 2003, pp. 7-22.
- "A Electra euripidiana: um drama de matricídio", em Carlos de Miguel Mora (coord.), *Vt par delicto sit poena: crime e justiça na Antiguidade*, Aveiro 2005, pp. 83-107.
- W. Burkert, "Ein Datum fur Euripides' Elektra: Dionysia 420 v. Chr.", *MH* 47, 1990, pp. 65-69.
- A.P. Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley 1988.
- J. Conacher, *Euripidean Drama*, Toronto 1967.
- P. Crespo Alcalá, "Ífigenia: el sacrificio de una figura trágica", em F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *El perfil de les ombres*, Bari 2002, pp. 85-110.
- M. J. Cropp (ed.), *Euripides. Electra*, Warminster 1988.
- J. D. Denniston, *Euripides Electra*, Oxford 1939.
- P. E. Easterling, "Myth into muthos: the shaping of tragic plot", em P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion To Greek Tragedy*, Oxford 1997.
- Eurípidés, Ífigénia em Áulide*, introd. e versão de Carlos Alberto Pais de Almeida, notas e revisão de Maria de Fátima Silva, Coimbra, 1998.
- M. do C. Fialho, "A febre da guerra: retórica e demagogia em *Ífigénia em Áulide*", *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 18, 2016, pp. 81-98.
- , "Clitemnestra en Áulide: el inicio de una larga historia", em F. De Martino, C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: personajes secundarios con historia*, Bari 2016, pp. 95-108.
- "Clitemnestra en su *oikos* vacío", em F. De Martino, C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: la redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, Bari 2010, pp. 113-121.

- H. P. Foley, "Marriage and sacrifice in Euripides' *Iphigenia at Aulis*." *Arethusa*, 15.1-2, 1982, pp. 159-180.
- *Ritual Irony: Poetry und Sacrifice in Euripides*, Ithaca and London 1985.
- *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001.
- M.-K. Gamel, "Iphigenia at Aulis", em R. Blondell, M.-K. Gamel, N. S. Rabinowitz, B. Zweig (eds.), *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, New York-London 1999, pp. 303-89.
- J. Gilbert, "Clitemnestra's First Marriage: Euripides' *Iphigenia in Aulis*", em V. Pedrick and S.M. Oberhelman (eds.), *The Soul of Tragedy: Essays on Athenian Drama*, Chicago 2005, pp. 227-248.
- B. Goff, "Try to make it Real Compared to War? Euripides' *Electra* and the Play of Genres", em M. Cropp, K. Lee, D. Sansone (eds.), *Euripides and the tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Illinois 2000, pp. 93-105.
- J. Gregory, *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005.
- G.M.A. Grube, *The Drama of Euripides*, London 1941, reimpr. 1961.
- N.G.L. Hammond, "Spectacle and Parody in Euripides *Electra*", *G&R* 25, 1984, pp. 373-387.
- K. Von Hartigan, *Ambiguity and Self-Deception*, Frankfurt am Main 1991.
- D. F. Leão, "O horizonte legal da "Oresteia": o crime de homicídio e a fundação do tribunal do Areópago", *Humanitas* 57, 2005, pp. 3-38.
- M. H. Lübeck, *Iphigenia. Agamemnon's Daughter*, Stockolm 1993.
- C.A. E. Lusching, *Tragic Aporia: A Study of Euripides' Iphigenia at Aulis*, Berwik 1988.
- J.R. March, "Klytemnestra and the Oresteia Legend", em *The creative Poet*, London 1987, pp. 78-118.
- A. Markantonatos, "Leadership in Action: Wise Policy and Firm Resolve in Euripides' *Iphigenia at Aulis*", em A. Markantonatos & B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth Century Athens*, Berlin-New York, 2012, pp 187-216.
- S. H. Marques, "Orestes, o Matricídio e a Justiça", em F. de Oliveira, M.de F. Siva, V. R. Barbosa (eds.), *Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade*", Coimbra 2014, pp. 79-88.
- Donald J. Mastronard, *The art of Euripides: dramatic technique and social context*. New York-Cambridge 2000.
- L. McClure, *Spoken Like a Women*, Princeton 1999.
- P. Michelakis, *Euripides: Iphigenia at Aulis*. London 2006.
- A. Michelini, "The Expansion of Myth in Late Euripides: *Iphigenia at Aulis*", em M. Cropp, K. Lee, D. Sansone (eds.), *Euripides and the tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Illinois 2000, pp. 41-57.
- M. J. O'Brien, "Orestes and the Gorgon: Euripides' *Electra*", *APJh* 85, 1964, pp. 13-39.



- L. Parmentier, *Euripide. Electre*, Paris 1982<sup>8</sup>.
- J. Radding, “Clytemnestra at Aulis: Euripides and the Reconsideration of Tradition”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 55, 2015, pp. 832-862.
- R. Revert Soriano, “La Lealtad a la Ley de Ifigenia: Sobre la Supuesta Despolitización de la Tragedia Tardía de Eurípides”, *Philologica Urcitana* 6, 2012, pp. 23-55.
- H. M. Roisman & C. A. E. Luschnig (eds.), *Euripides' Electra: A Commentary*, Norman 2011.
- M.F. S. Silva, “Sacrifício Voluntário. Teatralidade de um motivo euripídiano”, em *Ensaaios sobre Eurípides*, Lisboa 2005, pp. 125-175.
- “Introdução”, em Eurípides, *Ifigênia em Áulide*, introd. e versão de Carlos Alberto Pais de Almeida, notas e revisão de Maria de Fátima Silva, Coimbra 1998, pp. 17-84.
- C. E. Sorum, “Myth, Choice, and Meaning in Euripides' Iphigenia in Aulis”, *AJP* 113, 2004, pp. 37-55.
- J.T. Svendsen, “Euripides' Clytemnestra on the Page, on the Stage and on the Screen”, em S. Macewen (ed.), *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern. (Studies in Comparative Literature, 9.)*, Lewiston, Queenstown & Lampeter 1990, pp. 52-64.
- O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.
- J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Myth et Tragédie*, vol. I, Paris [1981]1995; vol. II, Paris [1986] 1995.
- R.M.E. Wolfe, “Woman, Tyrant, Mother, Murderess: An Exploration of the Mythic Character of Clytemnestra in All Her Forms.”, *Women's Studies* 38, 2009, pp. 692-719.
- F. I. Zeitlin, “The Argive Festival of Hera and Euripides' *Electra*”, *TAPA* 101, 1970, pp. 645-659.

F. JAVIER CAMPOS DAROCA  
Universidad de Almería – CySoc

# APOLOGÍAS DE CLITEMNESTRA. LAS RAZONES DE CLITEMNESTRA EN LA LITERATURA RETÓRICA Y FILOSÓFICA DE ÉPOCA IMPERIAL\*

**Abstract:** In this paper we deal with the reception of Clytemnestra's story in two important meta-genres of the literary culture in Imperial Age. On the one hand, we explore the uses of Clytemnestra's crime and execution in the rhetorical production of the time, both in the theoretical treatises of the art, as well as in the exercises which aimed to put into practice the skills acquired in the classroom. On the other, two discourses by the philosopher and orator Dio of Prusa are explored, where a revisionist version of the Trojan story is put forward, resulting in an original assessment of Clytemnestra's deeds and reasons. In the last section some cases from Sopater's sample of templates for discourses are analysed, in which the "example" of Clytemnestra can be detected as haunting precedent.

**Keywords:** Clytemnestra's reception, Greek tragedy and ancient rhetoric, rhetoric in the Imperial age, status theory, progymnasmata, ethopoia, Libanius' declamations, Dio Chrysostomus, Sopater.

*No hay una sola de vuestras mujeres  
que por una noche no haya soñado ser Clitemnestra*  
M. Yourcenar

\* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2012-32071 de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad de España, así como del CySOC y del Grupo de Investigación HUM 741. Agradezco a la profesora Lucía P. Romero de la Universidad de Almería la ayuda y el consejo en la redacción de este trabajo.

## 1. Los sueños de Clitemnestra

Siguiendo la sugerencia de Yourcenar nos proponemos en este trabajo explorar los sueños *de* Clitemnestra, entendiendo tal expresión no en el sentido subjetivo de los sueños que tuviera la reina. Sabemos de esos terribles sueños suyos por la tragedia y como tales han sido extensamente estudiados. Pero esos son los sueños de una Clitemnestra a la defensiva. Aquí nos atenderemos al sentido objetivo del sintagma, es decir, a los sueños que Clitemnestra inspira, sueños que, al parecer de la escritora francesa, pueblan la imaginación de *todas* las mujeres por las noches y, después de esta inquietante revelación, probablemente las de los hombres, que ya, es de imaginar, no dormirán tan tranquilos. Esos sueños han convertido a un personaje tan terrible de tragedia en un modelo al alcance de cualquiera, como ha ocurrido con tantos otros que pululan en las zonas donde la conciencia pierde su égida. Obviamente, la causa de esa promoción al inconsciente no es, sin más, la acción contundente de la reina de Argos, sino las razones que hacen del asesinato que comete un caso que requiere un juicio. La ira y la venganza que va con ella, la pasión de nuestro tiempo, es una emoción cargada de razones que vienen de la percepción clara de sufrir algo que no merecemos.

“Ahora os explicaré todo, señores del jurado...” Clitemnestra sabe que tiene que explicarse, como tantas otras. La suerte de las mujeres más contemporáneas del mito antiguo está ligada estrechamente a su juicio en el sentido más estricto del término. Son juzgadas doblemente. Se les juzga por sus acciones, pero, sobre todo, se juzga el hecho de que haya sido una mujer quien las realiza, el hecho inaudito, podríamos decir, de la iniciativa femenina. El juicio sobre estos personajes se sostiene en el tiempo y constituye uno de los aspectos fundamentales de su recepción. Es difícil conocer la historia de Medea, Fedra o Helena sin plantearse la pregunta sobre la justificación de sus actos, ni tomar partido más o menos decididamente por ellas o contra ellas. La suerte de los grandes héroes varones está libre, en cierto modo, de esta urgencia: provocan, en primer lugar, admiración o repulsión, y sólo después se instruye el caso sobre sus actos más controvertidos. El heroísmo femenino, sin embargo, está permanentemente *sub iudice* y esta situación contenciosa aporta atractivo a sus historias míticas, sobre todo en épocas como la nuestra que someten la historia a una reevaluación constante y no aceptan con facilidad la indiferencia.

En el caso de las hijas de Tíndaro se lleva al extremo esta judicialización

de sus historias míticas. En el medio del teatro trágico ambas fueron juzgadas en escena en algunas de las piezas más exitosas que siguen dando hoy ocasión a memorables interpretaciones.<sup>1</sup> La suerte de las hermanas fue, sin embargo, muy diferente. Helena no sólo fue absuelta espectacularmente en escena, con o sin justicia, sino que en el juicio permanente de su figura encontró pronto elocuentes valedores que salieron al paso de las acusaciones sobre su adulterio con razones muy poderosas.<sup>2</sup> En una de sus transfiguraciones más exitosas, Helena se convirtió en emblema de una retórica ambiciosa que se define como arte de la seducción (*psychagogia*) de extraordinaria fortuna. Nada parecido hay en beneficio de Clitemnestra en la Antigüedad, al contrario de lo que hoy ocurre, cuando a la vigorosa tindárida no le faltan admiradores incondicionales de todos los géneros y poderosas defensas imaginarias que reescriben los mitos y dan voz a sus apasionadas razones.<sup>3</sup>

Del rango de Clitemnestra en el elenco de personajes de la poesía trágica ya en la Antigüedad nos da un curioso testimonio el tragediógrafo Nicóstrato, apodado precisamente “Clitemnestra”, probablemente por su habilidad para conmocionar al público.<sup>4</sup> En su formidable versión esquilea el crimen de Cli-

<sup>1</sup> Carmen Morenilla Talens, “La *aristeia* de una mujer: Clitemnestra domina la escena”, in Rosa M<sup>a</sup> Cid López & Marta González González (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica*, Oviedo 2003, pp. 123-149.

<sup>2</sup> Sobre la extensa literatura de debate y defensa de Helena nos permitimos remitir a nuestro trabajo “La sabiduría de Teónoe”, en F. de Martino y C. Morenilla (eds.) *Palabras sabias de mujeres*, Bari 2010, pp. 85-86, nota 6. Una rica colección de artículos puede encontrarse en el volumen de José Vicente Bañuls *et alii* (eds.) *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, Coimbra 2007.

<sup>3</sup> Ciertamente las versiones de Clitemnestra producidas por Sófocles y Eurípides tienen un componente apologético claro, ganado a costa de la ferocidad de Electra en las tragedias épónimas de ambos poetas, o la estupidez de Agamenón en el caso de *Ifigenia en Aulide*. Cuestión aparte es la noticia sobre el orador Polícrates, de quien nos cuenta Quintiliano que escribió entre sus discursos paradójicos una *Defensa de Clitemnestra*, sobre la que volveremos más adelante. Entre las modernas refiguraciones de Clitemnestra destacaremos la citada de Marguerite Yourcenar, incluida como un poema en prosa en *Feux* (1936), la de Dacia Maraini, *I sogni di Clitemnestra* (1981), o la obra inédita de Andrés Pociña, *Clitemnestra*, que pudo escucharse en las aulas de la Universidad de Coimbra, el día 24 de Febrero de 2017. Sobre la recepción moderna de esta heroína puede consultarse en este mismo volumen los trabajos de Aurora López, María Fátima Silva, Andrés Pociña y Lucía P. Romero-Mariscal.

<sup>4</sup> En la vida de Polemón (ca. 350-270 a.C.), quien sucedió a Jenócrates como escolarca de la Academia (cf. I. Kupreeva, “Polémón d’Athènes” P217, *DPhA* Vb, pp. 1191-1194), Diogenes Laercio, 4.18, cuenta que el filósofo en cuestión se quedaba impasible como nadie en los espec-

temnestra ha servido de motor en una de las evoluciones más celebradas del derecho antiguo, la que lleva de la sucesión indefinida de venganzas a la reglamentación judicial que hace posible la vida civil. Ciertamente, en esta evolución la primera víctima de la historia ha sido la reina de Argos, pues, si bien sus Furias reciben reconocimiento en la concertación que propone Atenea en beneficio de la ciudad, nada queda de la víctima de quien las convocó para su venganza. Benévolamente aclimatadas a la ciudad que absuelve a su asesino, las furias abandonan a Clitemnestra y neutralizan su cólera: su furia es *abstractada* de ella y se hace abstracta en la ideología jurídica ateniese como el horror que debe suscitar el crimen familiar. Pero nada queda de las razones de Clitemnestra. En el proceso que se sigue contra su asesino no se hace alusión a las razones que la reina esgrimía en escena ante los que la juzgan, sean los ancianos argivos o sus propios hijos. Ante el tribunal del Areópago aquellas razones han sido trascendidas o superadas en el proceso dialéctico que sigue el curso de la Razón.<sup>5</sup>

Las tornas han cambiado. La derrota de Clitemnestra y su silenciamiento viene siendo denunciada como el acto de fundación de la sociedad patriarcal que todavía dura. La revisión radical de la historia debe comenzar con la autopsia de sus mitos, tanto en el sentido antiguo como en el moderno forense: los relatos fundacionales deben ser inspeccionados y puestos en evidencia sus estereotipos genéricos que fundarían la dominación patriarcal.<sup>6</sup> Se hace preciso revertir el proceso de Clitemnestra y en este sentido se hace inevitable volver sobre los lugares trágicos en los que pudo hablar como mujer y reina

táculos teatrales (ἐν τοῖς θεάτροις ἀσυμπαθέστατος). Prueba de ello es que, cuando Nicóstrato le leyó unos versos “del poeta”, él ni se inmutó, pero su discípulo y enamorado Crates quedó conmovido (*TrGF* I 252 T 2). No está claro quién es el poeta referido. Homero es, naturalmente, el primer nombre que viene a la cabeza, pero dado que el contexto se refiere a la capacidad de la tragedia para suscitar emociones, es plausible pensar que la anécdota se refiere a la poesía del propio Nicóstrato, quien bien pudo recurrir a su personaje preferido (cf. K. von Fritz, “Nikostatos” 18, *RE* XVIII 1, 1936, col. 544).

<sup>5</sup> Recientemente, Martha C. Nussbaum, *Anger and Forgiveness. Resentment, Generosity, Justice*, Oxford 2016, propone una variante de este proceso como fundamento de su propuesta de una “ira transicional”, que acaba renunciando a la venganza. Sobre la recepción novelesca de la ira trágica, cf. F. Javier Campos Daroca & Lucía P. Romero Mariscal, “Tragedia antigua y educación literaria de las emociones”, en A. Quiroga (ed.) *Ianus: Actualizaciones del legado clásico*, en prensa.

<sup>6</sup> Las reivindicaciones de Clitemnestra y su hermana como supervivientes de una experiencia traumática y su resonancia en el siglo XX son tratadas con detalle por K. L. Komar, *Reclaiming Clytemnestra. Revenge or Reconciliation*, Urbana – Chicago 2003.

mediada por las instituciones de una ciudad que negaba la voz a las mujeres. En ese teatro trágico podríamos decir que Clitemnestra fue juzgada tres veces. Su primer juicio lo escenifica Esquilo en su *Agamenón* y sobreviene inmediatamente a su acto de venganza, cuando tras una de sus fulminantes salidas a escena reta al coro de ancianos: “Ahora me quieres condenar al exilio fuera de la ciudad” (*Ag.* 1412); “ahora que has escuchado mis acciones eres juez severo” (*Ag.* 1420-1421). En esta ocasión escuchamos por primera vez sus razones: el sacrificio de Ifigenia y el deshonor de las rivales, Criseida y Cassandra (*Ag.* 1421-1447). Sus razones se reducen a las de la madre que es ante el hijo que la amenaza con la muerte en su segundo juicio en el trance de su propia ejecución (*Ch.* 891-930). Y un tercer juicio, como señalábamos, abstraer aún más sus razones a las de la venganza que se resuelven en su contra como hemos visto en el tribunal masculino del Areópago (*Eum.* 585-624), aunque hay que decir que al menos la mitad de aquellos varones votaron a favor de las furias.

En este trabajo exploramos la suerte de la defensa de Clitemnestra en un ámbito “menor” de la cultura literaria de la Antigüedad, donde la reina encuentra una curiosa recepción. Se trata de la producción relacionada con la enseñanza de la retórica en lengua griega de época imperial y la filosofía frecuentemente (aunque impropriamente) llamada “popular” de la misma época.<sup>7</sup> La indagación de producciones capaces de llegar a un público amplio y, sobre todo, de tener parte activa en los primeros pasos de la socialización de los jóvenes en la Antigüedad hacen de la exploración de estos ‘meta-géneros’<sup>8</sup> un campo especialmente atractivo para el conocimiento de la ideología o, si se quiere, del imaginario social de la época, del fondo, en definitiva, del que

<sup>7</sup> Las relaciones entre estas dos disciplinas mayores de la educación antigua empezaron a hacerse más fluidas, como puede apreciarse en la convergencia de intereses que muestran practicantes de las dos disciplinas. Cf. J. von Arnim, *Leben und Werke des Dio von Prusa mit einer Einleitung. Sophistik, Rhetorik und Philosophie in ihrem Kampf um die Jugendbildung*, Berlin 1898. En realidad, una sólida tradición, que tiene su referencia canónica en Isócrates (pero que podríamos remontar con justicia a Gorgias) y que se continúa hasta época Imperial, definía la retórica en términos de filosofía del discurso y arte general de la palabra, competente en las variedades de su uso en contextos públicos y privados, frente a la versión más restrictiva que hace de ella un arte del discurso forense y deliberativo, con un apéndice para los discursos de ocasión. Estas ideas sobre las dos tradiciones de la retórica han sido desarrolladas por J. Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford 2000, pp. 45-70.

<sup>8</sup> Sobre la categoría de meta-género seguimos básicamente a J. Giltrow, “Meta-genre”, en R. Coe, L. Lingard, T. Teslenko (eds.) *The Rhetoric and Ideology of Genre. Strategies for Stability and Change*, Cresskill, N.J. 2001, pp. 185-207.

derivan los sueños para quienes vivimos en una cultura completamente desencantada.

## 2. El caso Clitemnestra en la escuelas de retórica

Clitemnestra aparece en dos momentos diferentes de la enseñanza de la retórica antigua. La reina de Argos suministra, de un lado, el caso ejemplar que sirve para ilustrar una de las piezas básicas de la “invención”, la primera parte del arte en su versión más conocida, dedicada a descubrir los recursos para la persuasión potencialmente presentes en un caso determinado.<sup>9</sup> De otro, los momentos críticos de su historia, el crimen y sus propio asesinato, fueron materia refigurada en dos formas diferentes de la producción oratoria: la etopeya, dentro de la serie de los ejercicios preparatorios o *progymnasmata*, y la declamación o discurso ficticio que culminaba el aprendizaje como práctica ya propia del orador plenamente formado.<sup>10</sup>

### 2.1. Las razones de Clitemnestra en la teoría de los estados de causa

En el elaborado proceso inventivo, un componente especialmente importante desde al menos época Helenística era el dedicado a la determinación de la posición o *stasis* de los contendientes en litigio respecto de la cuestión debatida. No se trataba de una determinación temática, sino de orden más bien pragmático. Se buscaba establecer con precisión el punto específico sobre el que versaba la controversia, esclareciendo el tipo de implicación que la persona acusada tiene con la acción de la que se le acusa y dando como resultado una clasificación de los problemas retóricos de acuerdo con una estructura básica.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Sobre las tareas de la invención (*heuresis*) en la tradición retórica cf. J. Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, Munich 1974, pp. 13-210, quien distingue una parte general centrada en la doctrina de los estados de causa y una específica organizada según las partes del discurso.

<sup>10</sup> Una revisión de esta práctica escolar puede leerse en R. Webb, “The *Progymnasmata* in Practice”, en Y.L. Too (ed.) *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden - Boston - Colonia 2001, pp. 289-326. Una edición de los tratados de ejercicios de Theon, Ps.Hermogenes, Aftonio y Nicolao, junto con una selección de los de Juan de Sardes y Sopatro, puede leerse con traducción inglesa en G. A. Kennedy, *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta 2003.

<sup>11</sup> La teoría de los estados de causa se aplicaba a los tres grandes géneros oratorios, pero

La formulación original de este componente de la invención se asigna tradicionalmente a Hermágoras de Temnos, un profesional de la retórica de inquietudes filosóficas que vivió hacia el siglo II a.C., de quien nada nos ha llegado fuera de informes indirectos, nada fáciles de concertar, sobre algunos detalles de su doctrina.<sup>12</sup> Lo que parece claro es la eficacia de su modo dialéctico de presentar la clarificación como un diálogo típico entre las dos partes previo a las propuestas encontradas de ambas. Un asesinato, en efecto, es una acción bien conocida y legalmente contemplada. Pero respecto de ese asesinato en particular caben muchas maneras de posicionarse según, por ejemplo, se niegue o se admita tener algo que ver con el suceso (cuestión de hecho o posición de conjetura), y si se admite, según se acepte o no que lo que se ha cometido es un asesinato (posición de definición); y, en caso de admitirse tal asesinato, puede invocarse que se hizo con justicia o justificación (posición de la cualidad). Puede, en fin, aducirse que la cosa no puede ser juzgada en el tribunal actual y que debe ser transferida a otro competente (*metalepsis* o posición de transferencia).

En el modelo asociado con Hermágoras la determinación del estado se realizaba por medio de un diálogo esquemático a tres bandas iniciado por el acusador en el que el inculpado responde a la acusación y el juez o tribunal establece la cuestión que se pone a debate en una o varias fases, dependiendo del estado de la causa en cuestión. Como decimos, el caso de Clitemnestra suministraba una ilustración que a los antiguos se antojaba especialmente útil para la enseñanza. Ilustra, en efecto, el proceso complejo cuando la causa iba más allá de la conjetura, que se podía resolver en una sola fase. El mo-

parece claro que el género forense tiene en ella una posición de privilegio como se puede ver en los desarrollos sucesivos de la misma, cf. M. Heath, *Menander: A Rhetor in Context*, Oxford 2004, pp. 3-51.

<sup>12</sup> La historia de este dispositivo clave de la invención retórica se suele hacer iniciar con la producción teórica de Hermágoras de Temnos, a quien se atribuye la primera sistematización expresa de la teoría de los estados de causa, pero las ideas se han podido encontrar ya funcionando en la oratoria del siglo IV e incluso en la tragedia griega. La reconstrucción de la obra de Hermágoras es especialmente ardua, debido a la naturaleza indirecta de los testimonios y la existencia de diversos autores homónimos, siendo la más reciente y autorizada la que debemos a M. Patillon, *Hermagoras. Fragments et Témoignages*, Paris 2012, pp. lv-lxxiv. Una exposición sencilla de los diversos sistemas puede leerse en G. Nadeau, "Classical Systems of Staseis", *GRBS* 2, 1954, pp. 54-71, y una revisión histórica muy completa centrada en la retórica latina en L. Calboli Montefusco, *La dottrina degli status nella retorica greca e romana*, Hildesheim 1986; cf. además, *infra* notas 13-15.



delo “complejo”, según la detallada investigación de Heath viene a ser como sigue:<sup>13</sup>

- A<sub>1</sub>: Tú mataste a tu madre.
- D<sub>1</sub>: La maté justamente.
- J<sub>1</sub>: ¿Mató a su madre justamente?
- D<sub>2</sub>: Porque ella mató a mi padre.
- A<sub>2</sub>: Pero no deberías haberla matado tú, su hijo. Ella podría haber sido castigada sin tu intervención.
- J<sub>2</sub>: ¿Fue justo que Orestes matara a su madre porque ella había matado a su padre?
- D<sub>3</sub>: La actitud de mi madre fue tal que eran sus hijos quienes estaban obligados a ejecutarla.<sup>14</sup>

Como puede apreciarse por la distribución de las intervenciones, el sistema privilegia la posición de la defensa, que tiene la iniciativa en la fijación de la *στάσις*. En D<sub>1</sub> puede establecerse ya que la causa que se dirime es un caso en el que se discute la cualificación del hecho, es decir, se trata de un hecho aceptado por ambas partes y sobre cuya naturaleza no cabe duda, pero sí sobre las circunstancias que lo determinaron. La precisión definitiva viene en J<sub>2</sub> cuando el jurado ha tenido en cuenta las dos partes y puede establecer la cuestión que se juzga o *κρινόμενον/iudicatio*.<sup>15</sup>

En la formulación presentada más arriba es evidente que no hay lugar para las razones de Clitemnestra, sino sólo para las de sus hijos, que defienden su venganza. Es decir, que lo que tenemos en esencia es el proceso del Areópago o el de la asamblea de Argos. Sin embargo, hay indicios para pensar que había modelos más complejos que permitían expandir la cualificación de la acusación. Estas razones, que podemos llamar propiamente trágicas dado que fueron pronunciadas en la escena de la tragedia, se articulan en el punto D<sub>2</sub> que recibía en el modelo expuesto el nombre técnico de *ἄτιον* traducido al latín

<sup>13</sup> “The Substructure of *Stasis*-Theory from Hermagoras to Hermogenes”, *CQ* 44 (1994), pp. 114-129, esp. pp. 117-119. Las siglas se leen como sigue: A: Acusación; D: Defensa; J: Jurado. Los números suscritos indican las fases sucesivas del diálogo.

<sup>14</sup> Cic., *De inv.* I 13, 18-19 y Quint., III 11, 2-9.

<sup>15</sup> Variantes simplificadas de este modelo se encuentran en Cic., *Part.* 101-106; *Rhet. ad Her.* I 26 y Cic., *Top.* 93-5 y Ps. Aug., *Rhet.* 13-14, cf. Heath, “Substructure” *cit.*, pp. 118-119, y Patillon, *Hermagoras, cit.*, pp. 138-144. No entramos aquí en la cuestión de en qué punto del diálogo nace la *stasis* propiamente, cf. Heath, “Substructure” *cit.*, pp. 116-117.

por *ratio*. La traducción latina explicita la dimensión pragmática del término griego: no es la causa en cuanto explicación de la acción, sino en cuanto razón motivadora que vale por una justificación. Pero, además, Quintiliano nos dice que en este estadio del diálogo posicional habían proliferado sutilezas (a las que, por cierto, no parece demasiado favorable el rétor de Calahorra). Así nos informa de que una justificación podía surtir otra de la parte rival, (*causa de causa*, αἴτιον ἐξ αἰτίου), por ejemplo: *occidit Agamemnonem Clytaemnestra quia ille filiam communem inmolaverat et captivam paelicem adducebat* (III 11, 6). Lo que nos encontramos aquí, por fin, es la integración del “primer juicio” de Clitemnestra, que es el único en el que se permite a la viril reina defender sus acciones con razones que hoy suenan muy convincentes.

## 2.2. Ejercicios: *etopeya* / *sermocinatio*

En el ámbito de la ejercitación retórica, inextricablemente vinculado al de la teoría en una disciplina tan práctica como la que tratamos, volvemos a encontrar el caso de Clitemnestra como materia para ser reelaborada conforme a las reglas del arte.<sup>16</sup> En efecto, un episodio fundamental de esta formación era la manipulación de las formas narrativas de manera que capacitara al futuro orador en condiciones de presentar su caso de manera adecuada a sus intereses. El medio narrativo en que se adiestraba esta competencia cubría lo que hoy distinguiríamos como mitología, historia y ficción sin solución de continuidad. Son muchos los mitos que fueron reescritos y re-presentados en este medio de ejercitación del que tanto tenemos que aprender hoy y que todavía encontramos vivo en las páginas de Proust y, sin más lejos, de Yourcenar. En el curso del aprendizaje de la elocuencia, en efecto, se animaba al alumno a reescribir los mitos en diversos formatos, en algunos de los cuales se *representaba* el papel del personaje en propia persona.<sup>17</sup>

En la llamada “*etopeya*”, el alumno debía imaginar las palabras que un personaje determinado diría en determinada circunstancia.<sup>18</sup> Tenemos noticia

<sup>16</sup> J. Walker, *The Genuine Teachers of this Art. Rhetorical Education in Antiquity*, Univ. South Carolina 2012, pp. 2-8. Sobre los ejercicios, además de la referencia en nota 10, véase la introducción a la edición de Elio Teón a cargo de M. Patillon y G. Bolognesi, Paris 1997.

<sup>17</sup> Sobre la dimensión performativa de la retórica antigua y su importancia social, cf. A. Quiroga Puertas, “De Aristóteles a Temistio: Hypókrisis y actio como valores sociales en la retórica”, *Evprhosityne* 37, 2009, pp. 291-300.

<sup>18</sup> Véase sobre este interesante género C. Heusch, “Die *Ethopoiie* in der griechischen und lateinischen Antike: von der rhetorischen Progymnasma-Theorie zur literarischen Form”, en E.

de varias etopeyas que nos daban otras perspectivas del hecho terrible, algunas de ellas bastante singulares: por ejemplo, la de Nicolao, que nos pone en la tesitura de imaginar las palabras del propio Agamenón cuando es abatido en su propia casa por los golpes de Clitemnestra (τίνας ἄν εἶποι λόγους Ἀγαμέμνων ἐκ Κλυταιμνήστρας οἴκοι πεσών; *RG* I 385, 28 ss.). La larga tirada del rey de Argos en situación tan comprometida suscita en quien lo lee hoy la pregunta de si Clitemnestra habría aguantado con el hacha alzada, o la habría dejado reposar mientras su marido se preparaba con amargura para la muerte que le tocaba por el mito. Nicolao y Libanio aportan en sus respectivas colecciones de ejercicios sendos ejemplos de las palabras que habría pronunciado Menelao al recibir la noticia de la muerte de su hermano (τίνας ἄν εἶποι λόγους ὁ Μενέλαος μαθὼν περὶ τῆς Ἀγαμέμνονος τελευτῆς; Nicolao, *RG* I 391, 22; Libanio, *Prog.* p. 407-410 Gibson).

De nuevo nos encontramos en estos ejercicios con una Clitemnestra silenciada ante el escándalo de su acción. Sin embargo, es difícil resistirse a la idea de que la perspectiva de Clitemnestra, como la de Medea o Fedra tan cultivadas por los rétores, fuera explorada, sobre todo en una época que, al decir de Juvenal, abundaba en “Clitemnestras” en cada pueblo de Roma, si bien, menos truculentas.<sup>19</sup> Un epigrama de la antología palatina apunta en este sentido, pero en sus escasos dos versos sólo recrea el gesto clave del patético encuentro entre Orestes y su madre.<sup>20</sup> Pero un feliz azar descubría hace casi un siglo los restos de un papiro fechado entre los siglos III y IV de nuestra era en los que se podían leer fragmentos de una colección de ejemplos de ejercicios retóri-

Amato - J. Schamp (eds.), *ΗΘΟΠΟΙΑ. La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*. Salerno 2005, pp. 11-33. Para su tratamiento como figura afectiva cf. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid 1967, vol. 2 pp. 235-241. El volumen incluye un muy útil catálogo completo de textos conocidos de este espécimen de actividad didáctica. La extensa colección de *Progymnasmata* de Libanio ha sido recientemente editada con traducción por C. A. Gibson, *Libanius's Progymnasmata: Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, Leiden-Boston 2009, pp. 355-426 (“speeches in character”). 22 etopeyas de Libanio recrean personajes y situaciones mitológicas, trece de ellas de materia troyana.

<sup>19</sup> Juv. VI 656-61: “Clytaemestram nullus non vicus habebit, / hoc tantum refert, quod Tyn-daris illa bipennem / insulsam et fatuam dextra laevaue tenebat, / at nunc res agitur tenui pul-mone rubetae; / sed tamen et ferro, si praegustarit Atrides / Pontica ter victi cautus medicamina regis.” Quintiliano testimonia el uso de “Clitemnestra” como nombre común para significar “mujer infiel” (VIII 6, 53). En griego, este uso aparece ya en Antifonte (*In nov.* 17).

<sup>20</sup> *Anth. Pal.* VII 126 (adesp.): “¿A dónde diriges la espada? ¿Es al vientre o es al pecho? Este vientre te parió y te alimentaron estos senos.”

cos, del tipo que conocemos tanto en latín como en griego.<sup>21</sup> Lo conservado permite leer restos de tres ejemplos de ejercicios preparatorios, dos etopeyas y un encomio. En el segundo caso de etopeya se recrea según las reglas del arte la sobrecogedora escena de *Coéforas* de Esquilo donde Orestes y su madre se enfrentan en esticomitia antes de que el joven perpetre el matricidio al que le obliga Apolo. El ejercicio expande la situación de la tragedia en la que Clitemnestra se percata de que ya no puede reconocer a su hijo en el monstruo que tiene ante sí, pero en un segundo momento la reina tiene la oportunidad de desplegar las razones de su primera defensa que quedan integradas así en un discurso que la propia Clitemnestra titula “mi apología”.

La etopeya procede conforme al esquema escolar estándar que pedía al estudiante estructurar el ejercicio conforme a los tres tiempos: presente, pasado y futuro.<sup>22</sup> Clitemnestra comienza por escenificar el espanto que le produce la visión del gesto bárbaro de su hijo, para pasar a evocar las tribulaciones de la crianza y la ilusiones de un justo pago a sus esfuerzos. Pero a esta primera sección de un aparatoso patetismo, sigue otra en la que domina la construcción razonada de los argumentos, de una manera que evoca claramente un módulo característico de las primeras tragedias conocidas de Eurípides.<sup>23</sup> Y lo que podemos entender de esta sección muestra que, para nuestra sorpresa, nos encontramos ante una defensa en toda regla. Clitemnestra pide un poco de tiempo para que su hijo escuche “sin ira la apología” (l. 9). La situación dramática original es en este punto refigurada en los términos de un debate judicial y procede con el paso cansino de los discursos forenses que persiguen metódicamente la defensa de su posición y la refutación de la del contrario.

Nuestra reina está bien adiestrada en el arte de la retórica y encontramos que su estrategia es justamente la que encontraremos en la declamación sexta de Libanio que trataremos en detalle en la sección siguiente. Se trata esencialmente de contra-acusar a la víctima, de modo que la culpa revierta sobre ésta y descargue al agente de la responsabilidad por el acto juzgado. Las expresio-

<sup>21</sup> Editado por H. Gerstinger, “Bruchstücke einer antiken Progymnasmata-Sammlung im Pap. Gr. Vindob. 29789”, *Mitteilungen des Vereines klassischer Philologen in Wien*, IV 1927, pp. 40-42. Hemos incluido como apéndice de este trabajo una reproducción del texto de la edición de Gerstinger con una traducción nuestra al castellano, cf. *infra*, pp. 111-112.

<sup>22</sup> Sobre este ejercicio, cf. M. Patillon, *La théorie du discours chez Hermogène le rhéteur. Essai sur les structures linguistiques de la rhétorique ancienne*, Paris 2010, pp. 301-304.

<sup>23</sup> Según señaló V. di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1992, pp. XX-XX.

nes “adelantarse a cometer violencia” (l. 10), “disfrutar de la convivencia y postergar la venganza” (l. 11), “decidirse a tomar venganza contra el padre” (l. 12), “defenderme contra quien está convicto de habernos atacado de hecho” (l. 13), parecen formuladas en segunda persona, lo que hace pensar que nos encontramos, como en el discurso de Orestes de Libanio, ante la recapitulación de las imputaciones que el hijo le ha hecho y que ella se dispone a contestar. Clitemnestra procede con método e inicia su defensa propiamente dicha con una relación de los hechos que dieron ocasión al desencuentro entre la pareja: la expedición troyana y los tristes preparativos que se reclamaron para su éxito.<sup>24</sup> Pero en esta versión de la archisabida historia se reconoce bien la manipulación apologética por la que se intenta cargar las tintas sobre los errores y faltas de Agamenón. Clitemnestra habla de la expedición como si fuera una excusa del rey y hace mención a un “odio a la estirpe” que no podemos precisar, si bien puede recoger las referencias en el *Agamenón* de la culpa de Atreo.

En este cuaderno de ejercicios resuena, pues, la voz de Clitemnestra articulando en cuidadas formas retóricas las viejas razones trágicas y, tal vez algunas más, porque, ¿a qué puede estar refiriéndose la reina cuando habla de “con el pretexto de defendernos” (ll. 16-17)? En el enclave narrativo de los preparativos de la guerra de Troya, la referencia a un pretexto defensivo cobra sentido en el medio de una reescritura del mito troyano, conforme a la cual el rapto de Helena y la deshonra de Menelao no cuentan como las nobles razones que se acostumbra a aducir, sino que son simples excusas que apenas ocultan motivaciones turbias.

El caso extremo de esta reescritura lo aporta en la segunda mitad del siglo I de nuestra era Dion de Prusa. Dion es un personaje difícilmente clasificable entre la retórica y la filosofía, un intelectual en suma, que se movió entre los círculos de poder de finales del siglo I y comienzos del II de nuestra era. Su relación con los emperadores Vespasiano y Trajano fue, al parecer, bastante estrecha y su papel en la política de las ciudades de Asia muy activo.<sup>25</sup> En su

<sup>24</sup> Como señala el editor, *art.cit.*, p. 42, el pasaje encuentra paralelo en el discurso de Libanio, *DO*. Apunta además con buen criterio que el marco narrativo creado por la serie de imperfectos en ll. 14-17 apunta al suceso crítico del sacrificio de Ifigenia.

<sup>25</sup> Sobre Dion de Prusa y su ambicioso proyecto de educación política destacaremos el libro de P. Desideri, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Florencia-Mesina, 1970; a este autor se debe también “Dion Cocceianus de Pruse dit Chrysostome”, D 166, *DPhA* II, 1994, pp. 841-856. Sobre su enorme influencia en la cultura filosófica y literaria de la Anti-

discurso número once, que se presenta como pronunciado ante los ciudadanos de Ilión, pero con pretensiones de ser divulgado ante otras audiencias, el orador propone una revisión del mito homérico que suena a nuestros oídos de una sorprendente modernidad. En él, Dion afirma que el relato canónico de la historia troyana es una versión manipulada de los acontecimientos, poetizada por un poeta pobre que necesita congraciarse a sus ricos patronos griegos.<sup>26</sup> En realidad, asegura Dion, Paris consiguió legítimamente a Helena, y los griegos emprendieron con toda injusticia su expedición, llevados por la indignación de verse menoscabados por Tindáreo, el miedo del creciente poderío troyano y la codicia de sus riquezas, expedición que perdieron para grandeza de Troya, que por mediación de sus colonias pudo hacer realidad la vieja ambición de unir los dos continentes.

Para nuestros propósitos, nos interesa especialmente un detalle de esta reescritura que concierne a la historia de Clitemnestra. En la versión dionea que nos descubre “la verdad” sobre la historia de Troya, el regreso de Agamenón no fue el del vencedor cargado de gloria y botín, sino el del derrotado indignamente que sólo podía merecer, nos dice Dion, el desprecio de su mujer, de dignidad regia muy superior a la suya.<sup>27</sup>

Encontramos aquí evocada una Clitemnestra combativa en la línea del ejercicio comentado, que goza no sólo de un fuerte carácter, sino, y esto es lo importante, de una cierta legitimidad. Podemos perseguir este rasgo tan original de la figura de Clitemnestra en otro discurso de Dion de Prusa, el número sesenta y uno, titulado *Criseida*.

*Criseida* es un diálogo breve en el que el autor pone en práctica una curiosa manera de leer a Homero. El interlocutor principal, al que se suele atribuir la identidad de Dion mismo, se dirige a una mujer, descrita no sólo como una entusiasta de Homero, sino como una excelente conocedora del mismo, que, a diferencia de la admiración ciega del vulgo, sabe bien dónde está la gran-

güedad tardía, cf. A. Brancacci, *Rhetorike philosophousa. Dione Crisostomo nella cultura antica e bizantina*, Nápoles 1985. En lo que concierne a la elaboración de la tradición mítica, cf. A. Gangloff, *Dion Chrysostome et le mythes: hélienisme, communication et philosophie politique*, Grenoble 2006.

<sup>26</sup> Sobre la revisión de los mitos homéricos en época romana, cf. L. Kim, *Homer between History and Fiction in Imperial Greek Literature*, Cambridge 2010, especialmente sobre el discurso troyano de Dion, pp. 85-140.

<sup>27</sup> Dion, XI 131-132.

deza del poeta.<sup>28</sup> Dion propone a esta homerista dejar a un lado los héroes de relumbrón y prestar atención al arte de Homero en los detalles pequeños, considerando cómo trata a una figura modesta, la joven prisionera Criseida, por ejemplo. Dado que la hija de Crises es un personaje absolutamente pasivo, la exégesis que se propone es un ejercicio de virtuosismo interpretativo, pues se trata de saber de los sentimientos y el carácter de alguien que no dice nada ni hace prácticamente nada. De ella sabemos lo que dice Agamenón (que tan caro habrá de costarle). Pero ni siquiera eso es fiable, nos dice Dion, pues está dicho por un hombre enamorado que, por lo demás, tampoco parece demasiado inteligente. Agamenón estaba, sin duda, en lo cierto: Criseida era perspicaz, pero eso no lo sabemos porque lo diga el rey de Argos, sino por el arte sabio de construir ficciones que despliega Homero. Dion adelanta aquí un principio de la teoría de la recepción lectora: Homero dice algunas cosas y deja otras a la percepción del lector.<sup>29</sup> ¿Cómo es que Crises se planta en el décimo año a pedir que le devuelvan a su hija, que goza de la predilección de Agamenón? ¿Por qué aguardó tanto tiempo? Sólo cabe que la propia Criseida lo hiciera venir. ¿Y por qué iba a renunciar a su privilegio de favorita del rey? La muchacha tuvo noticia del natural fiero y osado de Clitemnestra, así como de la desastrosa situación de Argos, de modo que no le resultó difícil concluir sobre su sombrío futuro en el caso de que Agamenón la llevara consigo de vuelta. En cuanto comprendió el fin inminente de Troya hizo venir a su padre para que la reclamara, eligiendo con tino el momento en que la superstición puede influir de manera definitiva en el ánimo de los combatientes.

Las especulaciones de Criseida sobre la situación familiar del caudillo griego son bastante elaboradas. La muchacha ha concluido que los dos Atridas estaban dominados por las mujeres, pero el término no está aquí usado en el sentido moral para señalar la deshonra de quien se deja dominar por el sexo débil.<sup>30</sup> En el pensamiento de Criseida de esta manera se describe una situaci-

<sup>28</sup> Sobre las figuras femeninas en Dion Crisóstomo, cf. K. Blomqvist, *Myth and Moral Message in Dio Chrysostomus. A Study in Dio's Moral Thought with a particular Focus on his Attitudes towards Women*, Lund 1989, esp. pp. 91-114. Blomqvist subraya que Clitemnestra es de las pocas mujeres que Dion pinta con trazos negativos.

<sup>29</sup> Dion, LXI 8: τὰ μὲν αὐτὸν λεγεῖν οἴου, τὰ δὲ τοῖς ἐντυγχάνουσιν καταλιπεῖν αἰσθάνεσθαι. Sobre las estrategias de lectura de Dion, me permito remitir a mi trabajo "Homero y la tragedia entre Antístenes y Zenón de Citio", *Itaca* 23, 2003, pp. 71-113.

<sup>30</sup> Dion, LXI 10: ἐπυνθάνετο ὡς ἐγυναικοκρατοῦντο οἱ Ἀτρεΐδαι καὶ μείζων ἐφρόνου τῶν ἀνδρῶν τούτων αἱ γυναῖκες, οὐκ ἐπὶ κάλλει μόνον ἀλλὰ καὶ τὴν ἀρχὴν αὐταῖς νομίζειν προσηκείν μᾶλλον.

ón de hecho y hasta un régimen legítimo. Si ellas se sentían superiores a sus maridos era, sobre todo, porque pensaban que el poder les correspondía legítimamente. Y así debía ser conforme la genealogía de las Tindáridas, aqueas de raza e hijas del rey de Esparta y de Leda, hermanas de Cástor y Polideuces, hijos del mismo Zeus, mientras que los Pelópidas, según sus cuentas, venían a ser unos advenedizos en la Hélade.<sup>31</sup> En cuanto escuchó a Agamenón pronunciar en público las deshonrosas palabras que la ponían a ella misma por delante de Clitemnestra, Criseida no necesitó la videncia de Casandra para concluir el desastre inminente de Agamenón en cuanto regresara a su reino. La inteligente muchacha no se envaneció con los halagos del general, sino que, conectados como estaban con el desprecio de otra mujer, vio en ellos su propio futuro.

### 2.3. Declamación

En la que podía considerarse la fase final que culminaba la formación y avanzaba ya en la actividad profesional, la tarea consistía en producir un discurso completo, forense o deliberativo, en una situación imaginaria. Este discurso ficticio o *melete* que conocemos hoy con el término técnico de “declamación”, tiene el interés especial de vehicular dos tránsitos en el proceso educativo. De un lado, es la “coronación” de los ejercicios, pero constituye también una modalidad de no poco atractivo para la actividad profesional del sofista; de otro, como señala Russell, la importancia del componente mimético en la declamación que imponía al orador hablar en persona de un personaje en una situación estipulada histórica, mítica o típica, potenció la tendencia de la declamación a convertirse en literatura: un monólogo dramático en una trama bien conocida.<sup>32</sup>

En el extenso *corpus* de declamaciones atribuidas a Libanio, la que se cuenta con el número 6 recibe el título de *Defensa de Orestes* (en lo sucesivo *DO*) y nos ofrece la apología del hijo de Agamenón frente a un acusador anónimo ante el tribunal que lo juzga por matricidio.<sup>33</sup> Libanio ha refigurado

<sup>31</sup> Dion, LXI 10-11.

<sup>32</sup> D. Russell, *Greek Declamations*, Londres 1983, pp. 12-15. El ejercicio de la etopeya es especialmente afín a la declamación, (cf. op.cit., pp. 10-12). Sobre la *performance* sofística, cf. T. Schmitz, *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*, Munich 1997, pp. 160-175.

<sup>33</sup> Edición de R. Foerster, *Libanii Opera*. vol. V: *Declamationes* I-XII, Leipzig 1909, pp. 362-410. Hay una traducción inglesa con anotaciones de D. Russell, *Libanius. Imaginary Speeches*.



la escena mítica para adaptarla a unas exigencias de racionalidad teológica característica.<sup>34</sup> El acusador ha hablado ya, y Orestes en compañía de Electra pronuncia una defensa que, como nos señala el propio Libanio en la aclaración preliminar al discurso, encierra no poca dificultad. Desde el punto de vista técnico, el discurso se presenta como un ejemplo del estado de causa conocido como “contra-acusación” (*anteklema*), que en los términos de la teoría retórica vigente, es la posición o *stasis* asumida cuando el acusado admite el crimen pero intenta descargar la responsabilidad sobre la víctima del mismo.<sup>35</sup> Ahora bien, dado que la víctima resulta ser en este caso la madre del acusador, Orestes tiene que andar con cuidado. Una acusación muy agresiva podría dañar su propia reputación. El joven tiene que recurrir a estrategias de reticencia, silencio, ironía y expresión indirecta, y hacer ver que esas expresiones son signo del respeto y vergüenza que se espera de un hijo hacia su madre de reserva; por otro lado, en la exposición de los hechos debe esforzarse por quitar a Clitemnestra el título de madre. La estrategia complementaria de presentar a un

Londres 1996, pp. 67-81. La atribución al orador de Antioquía es disputada (aunque seguiremos refiriéndonos a su autor como Libanio para más comodidad, cf. R. J. Penella, “Libanius’ *Declamations*”, en L. van der Hoof (ed.), *Libanius. A Critical Introduction*, Cambridge 2014, pp. 107-143, quien ha puesto de relieve la importancia de la producción declamatoria de Libanio, que incluye cincuenta y una piezas. A juicio de Penella, los tiempos postmodernos parecen más prometedores para el aprecio de este tipo de discurso. El volumen de van der Hoof incluye como apéndice C una relación completa de las declamaciones con indicaciones sobre su autenticidad y las traducciones disponibles.

<sup>34</sup> Véanse las observaciones de B. Schouler, *La tradition hellénique chez Libanios* (2 vols.), Paris 1984, vol. 2, pp. 758 s. sobre el tratamiento de la tradición mitológica en esta declamación. Como especifica la aclaración preliminar (*protheoria*) del autor (*DO* proth. 6), el aparato divino queda fuera de lugar. El tribunal parece compuesto de ciudadanos de Argos, que han participado en la guerra de Troya (§ 51), de modo que parece que es la escena del *Orestes* eurípideo la que ha inspirado al rétor. Otras declamaciones de tema troyano son las 5, 7 y 8. Según la revisión de R. Kohl, *De scholasticarum declamationum argumentis ex historiae petitis*, Paderborn 1915, p. 8-13, las declamaciones de héroes troyanos no parecen abundar, algo que se ha atribuido a una especie de prurito historicista: dado que la retórica es invención tardía, parece anacrónico poner a los héroes de Homero a hablar con oradores consumados (Penella, *art. cit.*, p. 117). Ciertamente esta restricción no valía para los *progymnasmata*, donde el elenco troyano abunda, cf. *supra* nota 18.

<sup>35</sup> La declamación se organiza según las reglas de la invención, en particular los esquemas hermogénicos asociados a los estados de causa. Sobre Hermógenes y su versión de este componente que describimos anteriormente en sus primeras formulaciones, cf. *supra*, pp. 94-97 y M. Heath, *Hermogenes. On Issues. Strategies of Argument in later Greek Rhetoric*, Oxford 1995, y la edición de M. Patillon, *Hermogène. Les états de cause*, Paris 2009.

hijo respetuoso y una madre que no merece el respeto que se le tributa sirven para conjurar la antipatía que puede suscitar una acción tan antinatural como la que ha sido perpetrada y ahora es defendida.

El interés de la declamación para nuestra pesquisa viene de su significación “trans-retórica”.<sup>36</sup> La declamación reclama constante atención al hipotexto trágico difuso constituido por el conjunto de las figuraciones dramáticas de Clitemnestra en la medida en que han dado voz a sus razones. Hemos visto que estas razones resuenan, bien que débilmente, en la tradición retórica como apologías de la reina, y en el discurso de Orestes encontramos un nuevo eco de ellas. Orestes, en efecto, no sólo tiene que justificar su acción como una venganza justa que era su deber ejecutar, sino responder también a las razones de Clitemnestra. En efecto, el acusador no sólo ha aportado las razones generales que llevan a todo el mundo al horror ante el matricidio, sino que ha traído a colación entre sus argumentos los motivos de la reina (*DO 26*). Si Clitemnestra estaba en su derecho al tomarse venganza de su marido, Orestes resulta *ipso facto* un matricida. Conocemos bien algunas de estas razones que no han aparecido en el estudio de la determinación del estado de la causa. Ya vimos que la tragedia las había puesto en boca de la reina en su “primera” defensa. Pero ahora las encontramos en boca del acusador, que es a su vez accidentalmente su abogado, de modo que las razones de la reina han ganado en autoridad. Ya no son los alegatos que la acusada presenta en persona, sino que se trata de una instancia pública que asume sus razones para hacerlas valer contra un hombre ante un tribunal masculino. La instancia de enunciación se ha desplazado en su enclave ficcional, y ha transformado su modalidad al hacerse en cierto modo legítimas en el orden de la ciudad. Recordemos que es perfectamente posible condenar el asesinato de Clitemnestra sin hacerse eco de sus razones, como hace su padre mismo en el *Orestes* euripideo. Tindareo busca la condenación de Orestes, pero abomina de su hija y de sus actos y reclama para sí el derecho a imponer y ejecutar el castigo.

<sup>36</sup> Penella, *op. cit.*, pp. 124-126, señala tres líneas en este sentido: la que conecta las declamaciones con la tradición literaria de la que son deudoras (la Comedia nueva sobre todo), la que remite a la situación histórica contemporánea (ensayada ya, sobre todo, con las declamaciones socráticas, 1 y 2, cf. B. Schouler, “Que cherchait Libanios en défendat Socrates?”, en L. Brisson & P. Chiron, (eds.), *Rhetorica Philosophans. Mélanges offerts à Michel Patillon*, París 2010, pp. 189-204) y la que busca en la declamación un significado identitario por referencia a la historia griega.

Siguiendo una conocida técnica retórica, Orestes se hace eco de las razones de Clitemnestra que el acusador ha hecho valer en el tribunal. Este ha esgrimido, en efecto, las dos razones mencionadas, pero añade otra que hasta ahora sólo habíamos visto activada en el discurso *Criseida* de Dion. Agamón, nos dice, habría despreciado a Clitemnestra al expresar públicamente su preferencia por Criseida.<sup>37</sup> Es una razón que, desde un punto de vista realista, difícilmente podría esgrimir Clitemnestra misma, a no ser que le supongamos un espléndido servicio de información. Pero lo cierto es que en la ficción trágica esquilea eso es precisamente lo que parece tener la reina, como sabemos por las espléndidas escenas iniciales del *Agamenón*, y se confirma si leemos un verso de Esquilo como una insinuación en este sentido.<sup>38</sup> Sea como fuere, Libanio, lector atento de los clásicos, traslada de la voz de Clitemnestra a la del acusador de Orestes la razón de la deshonra perpetrada por su marido en el campamento aqueo que, como hemos visto, ya había dado lugar a reflexiones interesantes sobre la triste historia de esta familia, e incluso a más razones para, si no defender, sí, al menos, comprender a Clitemnestra.

Ciertamente, Clitemnestra no está silenciosa en Libanio, pero la voz que le presta no sirve para enunciar sus razones. Al final de la declamación, Libanio recurre a un medio retórico que ya hemos mencionado en forma de ejercicio preparatorio, e incluye al final del discurso de Orestes una breve etopeya doblemente imaginaria de Clitemnestra, justo en el trance de asesinar a su marido. Decimos que es doblemente imaginaria porque a la ficción de las palabras que podrían haberse dicho en semejante situación se añade el hecho de que aquellas que Orestes imagina son precisamente aquellas que la reina *debería* haberse dicho a sí misma, pero evidentemente no dijo. Son, pues, las palabras de la conciencia que Clitemnestra no tuvo o, por decirlo en el lenguaje de Virginia Woolf, las del ángel del hogar que nunca fue, y que, de haberlo sido, podrían haber frenado su impulso asesino.

La evocación de la buena esposa no queda sólo en esta etopeya en negativo de la Clitemnestra que obedece a las razones de su sexo y condición y rechaza el crimen que la pasión le empuja a cometer. En uno de los últimos momentos del discurso de Orestes, el joven evoca el regreso de Odiseo y su

<sup>37</sup> *Vid. supra*, pp. 102-103.

<sup>38</sup> *Ag.* 1439. Sobre las excelentes habilidades comunicativas de Clitemnestra cf. S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986, pp. 3 ss., quien destaca la habilidad de Clitemnestra para manipular la comunicación de los mensajes en particular y el lenguaje en general.

llegada a una Ítaca donde aguarda Penélope la salvación que le ha de traer su marido. El contraste entre Penélope y Clitemnestra es antiguo, ya vigente en la misma *Odisea*. En la tradición retórica tenemos un curioso y difícil testimonio que nos interesa mencionar aquí. Se trata de un papiro de la *Retórica* de Filodemo, perteneciente al libro IV. En esta sección de su polémico escrito, Filodemo critica las pretensiones de los practicantes de oratoria epidíctica que aseguran tener la capacidad de “elogiar o censurar cualquier cosa”, pretensión que Filodemo refuta detenidamente conforme a varias líneas argumentales. En una de ellas Filodemo concentra su atención en el encomio o censura de las personas que, supuestamente, repercute en la educación de quienes escuchan semejantes discursos.

Pero los sofistas retóricos, cuando elogian a Busiris y Polifemos y a otros tales, reducen a cosa común los trofeos de los hombres virtuosos, al tiempo que incitan a muchos a ser viciosos. Y al celebrar en las comparaciones a Clitemnestra frente a Penélope o a Paris frente a Héctor anulan las virtudes de los buenos por lo que a ellos concierne. Y no es por una capacidad que exalta a los varones dotados de virtudes o degrada a los malvados, que se proponen celebrar a unos y censurar a otros, sino que lo hacen por ganancia, temor, o exhibición de sus capacidades.<sup>39</sup>

Ya Radermacher, en su edición de los restos de las retóricas prearistotélicas había apuntado este pasaje en relación con la noticia sobre el discurso de Polícrates en defensa de Clitemnestra, del que lamentablemente nada sabemos excepto el título.<sup>40</sup> Si la referencia es acertada tendríamos que postular que Polícrates habría invertido la fórmula estándar de comparar las dos heroínas para poner a Clitemnestra por delante. Libanio en su declamación vuelve a la valoración tradicional y puede ser interesante señalar que no es la única vez, por lo que sabemos, que ha realizado una operación semejante. En la primera declamación de Libanio, que constituye una de las pocas declamaciones filo-

<sup>39</sup> Filodemo, *Retorica* IV (*PHerc* 1007) cols. 35a, 18-36a 24, I p. Sudhaus. Seguimos la revisión del texto a cargo de R. N. Gaines, “Philodemus and the Epicurean Outlook on Epideictic Speaking”, *CErc* 33, 2003, pp. 198-197.

<sup>40</sup> L. Radermacher, *Artium Scriptores. Reste der voraristotelischen Rhetorik*, Viena 1951, p. 130 (XXI 8 = Quint. II 17, 4: “sicut Polycratem cum Bousiris laudaret et Clytaemestram”). Isócrates menciona el elogio de Busiris en II, 1. Sobre los elogios paradójicos, cf. L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romaine*, vol. 2: *les valeurs*, París 1993, pp. 532-544.

sóficas conocidas, un amigo de Sócrates se alza en la tribuna para pronunciar un discurso en defensa del filósofo. Entre los argumentos que se empeña en refutar se han podido encontrar huellas importantes de la *Acusación de Sócrates* del sofista Polícrates, que han servido incluso para reconstruir el discurso perdido lamentablemente, que habría dado origen a tanta literatura de exaltación del maestro.<sup>41</sup>

### 3. La sombra de Clitemnestra

Hemos visto hasta aquí cómo las razones de Clitemnestra, declaradas originalmente por ella misma en la tragedia han ido muy tímidamente instalándose en el discurso retórico. Tomadas en su conjunto, esas razones han tomado un lugar modesto, pero revelador. En los términos pedantescos de la teoría retórica antigua, su lugar es el de una causa de la causa, la razón dominante que derrota las demás razones porque da cuenta de la violencia originaria. Débiles en su origen, esas razones se han ido amplificando hasta hoy, cuando han cobrado toda la dimensión de una denuncia ejemplar que cubre en buena medida la violencia de género. Y en este punto se plantea la pregunta sobre el alcance paradigmático del juicio de Clitemnestra en la Antigüedad. ¿Hay indicios del avance del sueño de Clitemnestra, más allá de las menciones que hicimos al uso común que da a toda mujer de iniciativas agresivas contra el marido el nombre de la reina de Argos?

A modo de exploración terminamos este trabajo volviendo a los ejercicios retóricos para traer a colación dos casos imaginarios que tienen el atractivo de plantear situaciones análogas, situaciones en las que una acción terminante de una mujer contra su marido exige ser tratada conforme a un criterio de igualdad recíproca. En la colección de ejemplos declamatorios de Sopatro se analizan dos discursos en los que aborda la defensa de una mujer que ha asesinado a su marido y que justifica su crimen por haberlo sorprendido *in*

<sup>41</sup> Sobre Polícrates cf. M. Narcy, “Polycrates d’Athènes”, P 239, *DPhA Vb*, 2012, pp.1246-1252. El discurso de Polícrates podría haber sido contestado ya por Antístenes, a quien se atribuye una *Defensa de Orestes* (D.L. 6.15).

<sup>42</sup> Sobre el rétor Sopatro, de identidad disputada, cf. G. A. Kennedy, *Greek Rhetoric under Roman Emperors*, Princeton N.J. 1987, pp. 104-109. La obra que nos interesa de este autor es la conocida como *División de cuestiones*, que contiene una colección de cuestiones analizadas según el modelo hermogénico de los estados de causa. Hay edición a cargo de D. Innes y M. Winterbottom, *Sopatros the Rhetor*, Londres 1988. M. Heath, *Hermogenes, cit.*, incluye cuatro

*flagranti delicto* de adulterio.<sup>42</sup> De los dos casos, el primero está puesto, con cierta inconsistencia, en boca del representante, pero el segundo se presenta como si fuera la mujer misma quien se defiende (8.384, 16-385, 24 Walz). Son bien conocidas las licencias que daba en tal caso la ley ateniense al ultrajado de tomar justicia al instante con la vida de los adúlteros.<sup>43</sup> Se plantea, pues, la cuestión de hasta qué punto corresponde a la mujer idéntico derecho de resarcirse inmediatamente en el acto de la deshonra sufrida. Esta cuestión se encuentra planteada y resuelta implícitamente en el discurso de Libanio, en el que la ejecución de Clitemnestra no se justificaba en razón del asesinato que ella cometiera, sino que se trataba de la cuestión “cualitativa” de la legitimidad de Orestes al tomar a su cargo la venganza. Ahora bien, dado que Orestes se presenta repetidamente como un Agamenón redivivo, la ejecución de la madre puede entenderse como un caso de venganza tomada contra los adúlteros, y de hecho parte de la defensa procede por medio de esta estrategia, que es la misma que emplea la mujer parricida del discurso de Sopatro.

Que el fantasma de Clitemnestra anda rondando aquí, como en otros casos de parricidio femenino,<sup>44</sup> parece claro en un pasaje del acusador que entra dentro del punto conocido como “gravedad”, según el cual el orador debe encarecer el peligro extremo del delito que se juzga. Sopatro recomienda una fórmula del estilo que sigue:

μέγιστόν ἐστι τοῦτο καὶ δεινὸν καὶ ὑπερβάλλον τῇ συμφορᾷ, τὸ τὴν γυναῖκα διαχρήσασθαι τὸν μοιχόν· εἶτα ἐκ τοῦ ἐναντίου· εἰ μὲν γὰρ ἀνὴρ ἦν, ᾧ παρὰ τῶν νόμων τὰ τῆς τιμωρίας ὀφείλονται, οὐδὲν ἀντείπομεν κειμένου τοῦ σώματος· ἐπειδὴ δὲ γυνὴ αὐτήν κατὰ τοῦ συνοίκου τὴν τραγωδίαν ἐπλήρωσε, καὶ πλήρη τὴν ἐστίαν πεποίηκε συμφορῶν, δεινὸν, ἀφόρητον εἶναι νομίζω τὸ τόλμημα, καὶ ὅσα τοιαῦτα. (8.251, 18-21 Walz)

*esto es el colmo, terrible, insuperable en la desgracia, que una mujer ejecute al adúltero; después (sc. procédase) por lo contrario: pues si fuera un varón,*

ejemplos de Sopatro para ilustrar algunos de los estados de causa, entre ellos el que comentamos inmediatamente.

<sup>43</sup> A.R.W. Harrison, *The Law of Athens*, vol. 1: *The Family and the Property*, Oxford 1968, pp. 42-43.

<sup>44</sup> De manera semejante, un aparato teatral de Erinias y coro de fantasmas vengadores es convocado en el epílogo a un discurso de acusación contra una mujer sospechosa de conchabarse con un esclavo al que se ha entregado como amante para asesinar a su marido, cf. 87, 2-10 Walz.

*a quien las leyes le otorgan el derecho de tomar venganza, nada diríamos ante el cadáver; pero dado que una mujer ha cumplido esta tragedia contra el marido y ha llenado la casa de desgracia, considero que esta audacia es terrible, insoportable... y cuanto es por el estilo.*

En la fórmula de Sópatro se presenta con bastante claridad el crimen de Clitemnestra de manera casi diríamos transhistórica: es la audacia de la agresión al varón en sí lo que se castiga y lo que en el juicio se dirime no es, pues, el acto cometido, sino el hecho de que sea una mujer quien lo ha cometido. La figura de Clitemnestra juzgada presenta, pues, ya en la antigüedad un discreto pero poderoso dinamismo al poner en juego un enclave fundamental de la violencia estructural de las sociedades antiguas y las derivas que se abren en ellas.





que alcanzaría el agradecimiento que en pago me corresponde. ¡Por tan honestas esperanzas me dejaba seducir! Mas tú, que has recibido bienes, te muestras disconforme, teniendo en menos tu naturaleza. Espada en mano, contra tu madre te abalanzas desconsiderando la ley común reverenciada de todos sobre la ofrenda debida. Pues bien, hijo mío, contente y acepta mi defensa sin cólera... por haber recurrido la primera a las manos... gozar de la convivencia postergando la venganza... por haber decidido tomar justicia de tu padre por la ofensa... exijas, cuando me defiende contra quien es responsable con sus actos de habernos causado males.

Estaba la escuadra griega apurándose contra los troyanos. Junto con los demás, también tu progenitor emprendía la marcha a tierra enemiga. Hasta ese momento fue el hijo de Atreo persona justa con nosotros y poniendo como excusa defendernos con el odio a la raza no se veía que...

MARÍA CECILIA COLOMBANI

Universidad de Morón - Universidad Nacional de Mar del Plata - UBACyT

## NOTICIAS DE LA MUERTE. PASIÓN, DOLOR Y SANGRE EN LAS REDES DEL PODER. UNA LECTURA POLÍTICO ANTROPOLÓGICA DEL *AGAMENÓN* DE ESQUILO

**Abstract:** The aim of this communication is to think about the mythical as the art of story-telling and, on the basis of their truth effect, its contribution to give an address existential to men. It is a question of investigating the ethical-anthropological dimension of the myth as a foundational narrative and seeing in what horizon the tragedy inscribes it. *Agamemnon* returns to a paradigmatic myth: death as a human condition. We propose then, start the theoretical framework of our work referring to the myth and death as two constituent topics of our mortal condition. Installed in the tragedy, we will trace the different relations that the death establishes in the play, trying an anthropological reading inscribed in a scenario of plots of power that place Clytemnestra in a privileged spot.

**Keywords:** Death, pain, power, tragedy, myth.



Clitemnestra mata a Casandra. Imagen tomada de: [https://w3.ual.es/personal/fjgarcia/Bib\\_Esq\\_Aga.htm](https://w3.ual.es/personal/fjgarcia/Bib_Esq_Aga.htm)

## Relatar el mito

El proyecto de la presente comunicación consiste en pensar la función mítica como el arte de narrar y, a partir de su efecto de verdad, su contribución a otorgar un domicilio existencial a los hombres. Se trata de indagar la dimensión ético-antropológica del mito como relato fundacional y ver en qué horizonte lo inscribe la tragedia.

Coincidimos, no obstante, con O. Taplin en que es necesario indagar cómo se establece la relación entre mito y tragedia: *“What we ask is how the dramatist has wrought his play, and why he has done it in his particular way, for he had deliberated on this process and made his decisions. The constraint of his myth, in so far as it is fixed, is only of marginal influence”*<sup>1</sup>. En este juego complejo, *Agamenón* retorna a un mito paradigmático y, a nuestro criterio, dominante: la muerte como condición humana. Quizá como sostiene Easterling: *“the dominant emotion generated (...) is a kind of horrified fear: horror that a man in this plainly dangerous position can be so sure of himself and so blind, and fear that something of the most terrible kind is going to happen to him”*<sup>2</sup>.

Proponemos entonces, iniciar el marco teórico de nuestro trabajo aludiendo al mito y a la muerte como dos tópicos constitutivos de nuestra condición de mortales. El mito es una usina productora de significaciones múltiples; un trazo de sentido que ubica en espacio y tiempo a los hombres, más allá de que se desarrolle en el tiempo de los orígenes o el de los comienzos, dominado por el “érase una vez”. Compone una *poiesis* de la configuración existencial. El relato mítico inunda la vida en su totalidad, es la respuesta que una determinada época necesita para saciar su incertidumbre, su conciencia de no saber, su asombro.

Esta dimensión instituyente tiene que ver con su capacidad de revelar las verdades esenciales para una comunidad. Constituye un paradigma que legitima modos de pensamiento y de conducta, costumbres, instituciones y formas de habitar el mundo. En este sentido, sobrevive desde los tiempos más remotos porque su *logos* es precisamente el que preserva, resguarda y custodia los grandes relatos. El relato mítico se inscribe así en una tradición de conservación de la memoria colectiva. Da cuenta, en su materialidad, de la capacidad

<sup>1</sup> O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London and New York 2005, p. 127.

<sup>2</sup> P.E. Easterling, “Presentation of Character in Aeschylus”, *Greece & Rome* 20 (1), 1973, pp. 4-5.

del hombre de producir formas narrativas a partir de las cuales puede responder a su asombro y también del impacto que las cosas le provocan.

Representa, sin duda, una competencia comunicativa originaria que genera un espacio de significaciones compartidas y hace de la *praxis* narrativa una experiencia intersubjetiva entre el poeta y su auditorio. Quizás podamos pensar con Mircea Eliade que “conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas”<sup>3</sup> y es este secreto lo que maravilla, lo que admira y genera la primera conciencia de no saber.

El arte poético adquiere en Homero una primera expresión, un primer encuentro entre un poeta y su auditorio y un primer gesto didáctico. El poeta y su público establecen un “entre”, un espacio de comunicación que gesta, a su vez, un *topos* de mutua pertenencia, una geografía común de afección. Tal como refiere Pierre Vidal Naquet: “...para los griegos Homero era el poeta por excelencia, como la Biblia es el libro de los judíos y los cristianos, como el Dante de la *Divina Comedia* es el poeta de los italianos de ayer y de hoy. Los jóvenes griegos aprendían a leer con Homero”<sup>4</sup>. El “entre” como espacio de la subjetividad compartida toma cuerpo de enseñanza originaria, siendo punto de partida del relato aglutinante y convergente de la identidad griega. Es precisamente por este arte de narrar que “lo griego” encuentra un primer punto de reunión en el relato épico.

Este relato originario es el que recrea las condiciones de posibilidad de una instalación subjetiva, de un modo humano de darse un domicilio existencial y transitar la experiencia humana de “ser en el mundo”, que la tragedia habrá de culminar con maestría artesanal. Antropológica y filosóficamente podemos pensar la relación entre mito y orígenes de la filosofía, como capacidad interrogativa. Karl Jaspers ubica las situaciones límites en el corazón mismo de la condición antropológica. Son situaciones subjetivantes que nos estructuran como sujetos e instituyen nuestra situación de mortales. Instancias inevitables que imponen su peso en nuestro registro de seres finitos y de las cuales la tragedia hace su núcleo más vital. Nos marcan por su carácter irreversible del que no podemos escapar a partir de nuestra precariedad ontológica, inscrita, fundamentalmente, en nuestro “ser para la muerte”.

Quizás sea este territorio el que permita articular la relación entre mito, filosofía y tragedia. Las situaciones que convocan a alguna instancia signifi-

<sup>3</sup> M. Eliade, *Mito y realidad*, Colombia 1991, p. 20.

<sup>4</sup> P. Vidal Naquet, *El mundo de Homero*, Buenos Aires 2001, p. 17.

cante para poder tolerarlas se inscriben en la capacidad poiética del hombre de otorgar sentido a su existencia. La situación límite por excelencia es la muerte, y es la que se enseñorea en el *Agamenón* anudando la ecuación mito-filosofía-tragedia<sup>5</sup>.

Queremos jugar en este marco teórico con la consideración de las dos razas o los dos mundos impermeables de los que Louis Gernet habla: los *topoi* divino y humano en sus respectivos registros de ser, distanciados ontológicamente por el límite que constituye la muerte. *Thánatos* representa esa barrera más allá de la cual los hombres no pueden ir. El segundo límite que marca la condición humana son los dioses en su poder extremo<sup>6</sup>. Problematizar la muerte es preguntarse por aquello que nos atraviesa como hombres. Somos seres humanos a partir de la conciencia de la finitud, conciencia inclaudicable que nos diferencia de los animales y nos arroja a un *pathos* trágico. Es la tragedia el género emblemático que da cuenta de este sentimiento “humano demasiado humano” de no ser dioses.

### La muerte como pro-blema

La palabra *pro-blema* es un término de raíz griega que significa escollo, promontorio, obstáculo, aquello que hay que sortear. Está compuesta por un prefijo, *pro*, que denota la posición hacia adelante, y una raíz verbal que alude a la acción de arrojar. En efecto, la muerte está arrojada hacia adelante, se impone delante de nuestro ser, constituyéndolo esencialmente, y desde allí insiste con una presencia ineludible.

Si seguimos en la huella de Jaspers, se suma un nuevo origen de la filosofía: el asombro. El asombro o maravilla está relacionado con la conciencia de no saber y desde ese no saber originario, nos vemos impelidos a preguntar. La muerte nos maravilla desde su extrañeza radical, desde su otredad difícil de traducir en lógos. Si la ley enmudece frente al monstruo<sup>7</sup>, el *lógos* enmudece frente a la muerte. Asombro frente a la propia finitud y conciencia de la temporalidad que desde su evanescencia nos atraviesa. Es esa insoportable

<sup>5</sup> Para una interesante perspectiva sobre la relación entre la tragedia y el dolor, puede verse, E. Hall *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, New York 2010, pp. 1-10.

<sup>6</sup> L. Gernet, *Antropología de la Grecia Antigua*, Madrid 1984, p. 15.

<sup>7</sup> M. Foucault, *La vida de los hombres infames*. Cap. Los anormales, Madrid 1990.

levedad del ser la que la muerte trae consigo y genera el asombro de la finitud como marca antropológica.

No hay margen para las distracciones; la muerte acecha, ya sea desde su insistencia ineludible en tanto seres finitos, como desde su interpelación constante para resignificarla, otorgarle un sentido humano que nos instala en el corazón de la producción cultural como hacedores de cultura.

¿Cómo nombrar lo innombrable? ¿Cómo simbolizar aquello que nos devuelve a cada instante nuestra condición de seres para la muerte? El hombre es el único que puede captar su dimensión y que, a partir de su equipo puede simbolizarla como ser cultural. La tragedia la hace visible y la nombra, la exhibe sin pudores, anudando aquello que se ve y se dice, trabando las palabras y las cosas.

Desde este marco teórico, el hombre como hacedor de cultura y de mitos se define antropológicamente en una dimensión *etho-mito poiética* y desde ese *tópos* simbólico soporta el *páthos* trágico de saberse mortal. La muerte queda espacializada en un entramado simbólico y discursivo, en un tejido de relaciones de sentido que van constituyendo una urdimbre, una red, imagen tan cercana que la tragedia pone en juego a la hora de la muerte más emblemática, la del rey de Argos<sup>8</sup>. Tal como sostiene Rodríguez Adrados “Hay siempre algo, mucho de común en la tragedia de todas las épocas: el tema del dolor y aun de la muerte del individuo humano que se enfrenta a las grandes decisiones, cuando está en juego el destino del pueblo y aun el suyo”<sup>9</sup>. Abordar la problemática de la muerte como hecho político y social pone en escena una serie de resortes que dan cuenta de los juegos de poder que se dan en el interior de la trama trágica.

## Desandar la historia

Instalados en la tragedia, bucearemos las distintas relaciones que la muerte guarda en la pieza intentando una lectura de corte antropológico, inscrita en un escenario de tramas de poder que ubican a Clitemnestra en un lugar privilegiado.

<sup>8</sup> M. Garreta y C. Belleli, *La trama cultural. Textos de Antropología*, Buenos Aires 1999.

<sup>9</sup> F. Rodríguez Adrados, Introducción General en Esquilo, *Tragedias*, Traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid 2001, p. XI.

Esquilo nació en Atenas alrededor del 525 y es quien permite conocer el teatro ateniense de la primera mitad del siglo V; la Atenas de las Guerras médicas, de la Liga marítima y la de los inicios de la nueva configuración de la democracia que culmina en Pericles.

La muerte representa algo más que el término de una vida. “El dolor y la muerte tienen nobleza”<sup>10</sup> en términos de Rodríguez Adrados y la tragedia persigue precisamente la vida, las decisiones, los sufrimientos y la muerte de héroes antiguos que están allí, en las entrañas del teatro, interpretados por ciudadanos atenienses: “Viven, deciden, luchan, vencen o son vencidos. Sufren en todo caso, mueren muchas veces. Y siempre en torno a los grandes temas: el del poder en primer término”<sup>11</sup>.

Es esa ecuación la que queremos transitar: el sufrimiento, el poder y la muerte y para ello el *Agamenón*, la primera obra de la *Orestíada*, la trilogía que ganó el concurso trágico en el 458, nos permite transitar los tópicos con exquisita fineza<sup>12</sup>.

Coincidimos con R. P. Winnington-Ingram en considerar a Esquilo un dramaturgo de ideas, “*Aeschylus was a dramatist of ideas, —of religious ideas. His ideas may have been new or old, clear or confused, crude or profound, but it was in terms of religious ideas that he interpreted the story of the house of Argos*”<sup>13</sup>. De allí, nuestra elección para pensar la muerte y el dolor como ideas de matriz religiosa.

La pieza presenta al coro de ancianos que espera en Argos el regreso del guerrero a la patria. El mismo coro da cuenta de su ancianidad, al tiempo que expresa la actitud de espera del héroe: “Como nosotros no pudimos aportar nuestra ayuda por la vejez de nuestras carnes, sino que fuimos eximidos de la expedición vengadora, aquí quedamos, apoyando en el báculo nuestra poca fuerza, ya tan débil como la de un niño, porque a la savia infantil que brinca dentro del pecho le pasa como a la vejez: no tiene en ella Ares su puesto” (*Ag.* 72-78).

Agamenón hace mucho que ha partido, conduciendo la alianza de todos los griegos contra Troya y la obra se abre con el anuncio del triunfo a cargo

<sup>10</sup> Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. XI.

<sup>11</sup> Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. XII.

<sup>12</sup> Convencidos de la influencia de época en la producción trágica, sugerimos para un tratamiento completo de la relación entre la obra de Esquilo y su tiempo histórico, el análisis exhaustivo de M. Lloyd, *Oxford Readings in Aeschylus*, Oxford 2007, pp. 1-39.

<sup>13</sup> R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, p. 1.

del guardián que, apostado en el techo del palacio, aguarda expectante la señal del fuego anunciando la victoria. El palacio de los Atridas es el escenario y en el marco de la noche, el vigía aguarda la liberación de su penoso trabajo: “Ahora estoy acechando la señal de una antorcha, destello del fuego que traiga noticias de Troya y el anuncio de su conquista” (*Ag.* 8-10).

Es el vigía quien da cuenta del primer sentimiento de dolor, narrando las peripecias de su trabajo y expresando su pesar “y cuando pienso en cantar o tararear, sirviéndome de este canto como remedio contra el sueño, me echo a llorar, lamentando el infortunio de esta morada que ya no se rige del mejor modo como tiempos atrás” (*Ag.* 16-20). El dolor como condición antropológica iguala a los hombres que lo conocen. Tomamos deliberadamente este inicio y este personaje menor como preludio de lo que será el dolor que atraviese el palacio de los Atridas, sin distinción de condición ni estatuto.

El vigía anhela “la dichosa liberación de sus penas” (21) y con euforia anuncia la victoria sobre Ilio, al tiempo que calla, produciéndose el primer ocultamiento que expone la tragedia. “Lo demás me lo callo. Un buey enorme pisa mi lengua” (*Ag.* 36) proclama el vigía aludiendo a la situación que se vive en el palacio ya que Clitemnestra tiene un amante, Egisto; esta situación velada en este momento por el silencio constituye uno de los nudos de la tragedia. Hay pues, una primera tensión entre lo que se calla, se silencia, se vela y lo que efectivamente acontece y esta tensión atravesará la pieza en su conjunto.

La presencia del coro, formado por los viejos de Argos, evoca los antecedentes de la expedición, anunciando el tiempo transcurrido desde que Agamenón y Menelao partieran contra Príamo, con una escuadra de mil navíos, “gritando Ares con todas sus fuerzas y de corazón” (*Ag.* 46); marcharon recibiendo la indicación del poderoso Zeus, protector de los hospitalarios, ante la afrenta de Paris, quien, como sabemos, se aprovecha de Menelao, raptando a su esposa, Helena, mujer de “muchos maridos”. “Conocen bien la historia pasada y presente: temen por la futura. Sus voces suenan roncadas, temblorosas, estridentes según expresen miedo, odio, júbilo ante el regreso del monarca”<sup>14</sup>.

Asimismo, el coro se refiere al prodigio de las dos águilas, “dos reinas de las aves —negra la una y de blanca cola la otra” (*Ag.* 115), en relación a los dos Atridas. Tal como sostiene Galiano: “Calcante, el adivino, interpreta el prodigio de las águilas y la liebre. La cosa está clara. Las dos aves rapaces, la

<sup>14</sup> M. Fernández Galiano, “Los dos primeros coros del “Agamenón” de Esquilo”, *Cuadernos de la Fundación Pastor* 13, 1966, p. 38.



de cola negra y la de cola blanca, simbolizan a los dos Atridas, ‘dispare en carácter’, como dice el coro”<sup>15</sup>. Estaban devorando una liebre preñada con su gravidez, en referencia a Troya, tal como lo interpretara el sabio adivino de los ejércitos: la guerra contra Troya pero también, la ira de Artemis, que se siente ofendida por la compasión por la liebre. “Ella es, en efecto, la defensora nata de las crías de todas las fieras del bosque. El hecho de que la liebre esté preñada agrega repugnancia al acto, y Esquilo no se muestra remiso en dar pormenores desagradables”<sup>16</sup>.

La narración de la descripción de la flota aquea bloqueada en Áulide abre paso a uno de los puntos álgidos de la trama, la tensión existencial de Agamenón que decide sacrificar a su hija Ifigenia como modo de aplacar el resentimiento de la diosa. Ahora bien, quizás corresponda asumir la pregunta que Galiano se hace: “¿Por qué son los dioses tan severos con Agamenón? ¿Por qué ese sufrimiento, por qué esa desesperada situación de quien no es un tirano ni un malvado, sino un rey justo y honorable? ¿Por qué le sitúa la Μοίρα precisamente a él en tan espantosa coyuntura?”<sup>17</sup>. Una vez más, la explicación la encontramos en el registro insondable del designio divino y en el estatuto áltero de la divinidad: “Zeus quienquiera que sea, es decir, se proponga lo que se proponga, quiera hacer lo que quiera con los muñecos humanos. Una vez más la inescrutabilidad de los designios divinos”<sup>18</sup>.

Este es el núcleo dramático porque instala la tensión entre Clitemnestra y Agamenón, en el marco de un dolor extremo que los roza indistintamente y que ha de ser la marca antropológica por excelencia que trace la escritura de la trama. El destino de Agamenón está jugado: “Sacrificará, pues, a su hija en aras de una mujer, de una mala mujer que ni siquiera era la suya. Una mujer que, por otra parte, también actuó como instrumento casi mecánico de un trágico destino”<sup>19</sup>; destino que luego se verá complejizado por otros elementos que también abordaremos.

<sup>15</sup> M. Fernández Galiano, *op. cit.*, p. 49.

<sup>16</sup> M. Fernández Galiano, *op. cit.*, p. 52.

<sup>17</sup> M. Fernández Galiano, *op. cit.*, p. 55.

<sup>18</sup> M. Fernández Galiano, *op. cit.*, p. 60.

<sup>19</sup> M. Fernández Galiano, *op. cit.*, p. 70.

## Tomar la palabra. Poder y discurso

“Grave destino lleva consigo el no obedecer, pero grave también si doy muerte a mi hija —la alegría de mi casa— y mancho mis manos de padre con el chorro de sangre al degollar a la doncella junto al altar. ¿Qué alternativa está libre de males?” (*Ag.* 205-211).

Noticias de la muerte. El rey ha debido optar por una acción extrema y con ello corroboramos la experiencia de una situación límite, “humana, demasiado humana”<sup>20</sup>, ineludible e intransferible. El dolor es el límite mismo de la decisión que se juega entre más de una opción. Desde este hecho capital, la configuración subjetiva de los actores se trastoca en un caleidoscopio de matices transidos por la idea de poder como tópico dominante. Agamenón ha tomado la decisión desde un gesto de poder sobre el que no se puede volver atrás.

El poder no puede ser concebido, según Michel Foucault, sin la complementariedad con la noción de resistencia, en tanto reacción a una acción que se padece. Acción y reacción, ejercicio del poder sobre el otro, pero contraejercicio inscrito en el arte de resistir, son las claves de una mirada dinámica de los juegos de poder<sup>21</sup>. El poder no se muestra como algo sustancial, del orden de la posesión unívoca, sino, por el contrario, se evidencia móvil y estratégico. Será nuestro marco interpretativo para analizar la presencia y acción de Clitemnestra a partir de este punto del relato.

Clitemnestra entra en escena y el coro inicia un diálogo con ella aludiendo a los recientes acontecimientos y preguntándole si es cierto que Troya ha sido vencida o si es sólo un sueño de ella. El corifeo la recibe ratificando el poder femenino que la reina ostenta: “Vengo, Clitemnestra a rendir homenaje a tu poderío pues es de justicia honrar a la esposa del soberano, cuando está ausente del trono el varón” (*Ag.* 205-211).

Clitemnestra explica enérgicamente, dando muestras evidentes de un poder femenino que no es doblegable, todo el curso de las señales luminosas enviadas de Troya a Argos. La entrada en escena del heraldo despeja toda duda, anunciando que Troya ha caído y que Agamenón, el señor de Argos,

<sup>20</sup> Hacemos referencia explícita al texto de Nietzsche, F. “Humano, demasiado humano” que, desde ese título emblemático, alude a la innegable realidad humana y a la recuperación de la misma luego de la muerte de Dios.

<sup>21</sup> M. Foucault, *Las Redes del poder*, Buenos Aires 1992.

está regresando al tiempo que reafirma la metáfora lumínica: “Sí, porque el rey Agamenón viene portando una luz que brilla en la noche al mismo tiempo para bien vuestro y el de todos los que aquí están. Saludadlo con gozo, pues lo merece, que arrasó Troya con la piqueta de Zeus vengador, mediante la cual fue conquistado el suelo de Troya” (Ag. 522-526). La luminosidad que porta el rey con su entrada contrasta y tensiona la oscuridad del desenlace. Juego de opuestos que transitarán el relato como *sema* dominantes.

En una breve aparición, Clitemnestra corrobora haber tenido razón sobre las señales, reafirmando su poder frente a la posible incredulidad y expresando su deseo de esperar al marido al que en este tiempo ha servido con lealtad. Nuestro objetivo está puesto en el gesto femenino, más allá de la propia alocución. Clitemnestra aparece, se instala y toma la palabra, desplegando la ecuación discurso-poder aludida para recibir tanto la noticia de la caída de Troya como a su marido: “Voy a apresurarme con la mayor celeridad a recibir en su regreso a mi marido, merecedor de mi respeto, pues, para una esposa ¿qué luz más dulce de ver que ésta: abrirle la puerta al marido, cuando regresa de una campaña porque un dios lo salvó? Anúnciale esto a mi esposo: que venga lo más pronto que le sea posible, que el pueblo lo ama, que, cuando llegue, encontrará en su palacio una esposa fiel, tal cual la dejó” (Ag. 600-607).

El tipo de discurso juega con la tensión entre lo verdadero y lo aparente. El discurso amoroso de la reina, que cobija en su lecho a Egisto, es, sin duda, una primera estrategia de un plan urdido a la sombra del dolor, la pasión y la venganza. Clitemnestra vuelve a tensionar lo claro y lo oscuro, lo dulce y lo amargo. La díada conforma el par complementario *aletheia-lethe* como estrategia dominante.

Dos elementos mueven la reflexión; en primer término, queremos insistir en el valor del discurso como herramienta de poder, en este caso del femenino. Clitemnestra desea apropiarse del discurso y así lo demuestra en su intervención. En segundo término, siempre desde una lectura política de la presencia de la dama, es capaz de maquinar acciones que la ubican en el lugar de una estrategia, concedora de la táctica de la guerra, en este caso, amorosa. No debe asombrarnos el tópico; el elemento femenino se caracteriza por la posibilidad de estrategia y, en ese orden, quizás ella sea el ejemplo emblemático. Recuperando la metáfora del tejido como marca femenina, aparece capaz de tramar una táctica que se inscribe en la lógica de la ambigüedad. Insiste en su rostro estratégico y se instala desde un *logos* que enfrenta algún rasgo de incredulidad por parte de sus interlocutores en torno a las noticias que llegan

desde Troya, así como un deseo manifiesto de recibir a su marido. No obstante, sabemos que hace tiempo que ha abandonado su lugar de diligente esposa, inscrito en la metáfora de la espera de un marido ausente, corriéndose tácticamente de las marcas del género. Clitemnestra no es Penélope, pero no es esto lo que instauro el discurso como herramienta política.

El gesto y el deseo ubican a la reina en un movimiento tendiente a consolidar su poder frente al de la comunidad de Argos. Discurso, poder y deseo; he allí los tres tópicos que hilvanan la triple solidaridad a la que Michel Foucault alude en el *Orden del Discurso*. El discurso, que obedece a reglas precisas de formación, no es solamente lo que da cuenta de las luchas por el poder, es un acto que expresa, además, el deseo de tomar la palabra como objeto prestigioso<sup>22</sup>. Clitemnestra la alza palabra rente a quienes la escuchan corroborando el poder de su deseo, velado en *logos*.

El poder de su acción repercute en un nuevo diagrama, que la aleja de las marcas habituales del género. El poder en manos de una mujer es temible y amenazante. Representa lo “otro” de las marcas canónicas del ejercicio del poder masculino.

Clitemnestra resiste desde el lugar que le otorga su estatuto de esposa. Desatiende sus deberes conyugales, mancillando el lecho marital y con ello rubrica la resistencia frente a la decisión radical de Agamenón. La trama política que se da entre ambos esposos se tensa en esta estrategia femenina de desconocer el lecho como espacio emblemático de la función de la esposa, incluso desafiando a los propios dioses. Coincidimos con la interpretación de M. Detienne cuando afirma: “El elogio de la esposa fiel encuentra la inspiración de los dioses, mientras la condena dirigida a Clitemnestra exuda de la tierra como una voz de odio”<sup>23</sup>.

No obstante, no es esto lo que devuelve Clitemnestra. Su discurso enmascara la verdadera tensión y, por el contrario, se inscribe en un *logos* de aparente reconocimiento del marido amado y extrañado. Delicias de un *logos* que persuade desde la fuerza de su enunciación. Clitemnestra resulta una maestra de engaño.

<sup>22</sup> M. Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona 1983, pp. 11-12.

<sup>23</sup> M. Detienne, *La escritura de Orfeo*, Barcelona 1990, p. 114.

### Recibir al marido. Entre lo dicho y lo no dicho

“Varones de nuestra ciudad, prez de los argivos, ninguna vergüenza voy a sentir de deciros cómo amo a mi esposo. Con los años pierde la timidez el ser humano” (Ag. 855-857).

Pero, la dramática mítica se actúa siempre en la lógica de lo inesperado. Clitemnestra juega su carta; se presenta como una esposa fiel que ha sentido el dolor de la ausencia del marido, al tiempo que, como Agamenón, da cuenta del intenso dolor utilizado como herramienta estratégica: “En primer lugar, que una mujer se quede en su casa, lejos de su hombre, es una terrible desgracia” (Ag. 861-862). “Las fuentes del llanto que otrora manaban como torrentes, se me han secado. Ya no me queda ni una sola gota. Tengo enfermos mis ojos de acostarme al amanecer, por pasarme la noche llorando el que la antorcha que me había de anunciar tu regreso jamás se encendiera” (Ag. 888-892). Clitemnestra responde a las marcas de género de lo que constituye la buena esposa, aquella que, con su conducta intachable, subsana la funesta estirpe de las hijas de Pandora<sup>24</sup>. Pura apariencia que vela y enmascara una trama fatal, que la propia Casandra profetizará, tensionando, una vez más la diada *alétheia-lethe*. Momento estratégico de una batalla perpetua que ha comenzado y que despliega sus pequeños episodios. En este caso toma la forma civilizada y racional de la bienvenida, “más allá de la mentira, cuyo empleo la reina domina con maestría admirable”<sup>25</sup>.

### Recibir a la amante. Entre lo velado y lo develado

“Ella, como flor escogida de entre muchas riquezas, un regalo que me ha hecho el ejército, ha venido conmigo” (Ag. 955-957).

Agamenón regresa a su tierra trayendo a Casandra como esclava y concubina. Clitemnestra recibe a la pareja sin dar muestras de la ira que la escena puede propiciarle. Acoge a los recién llegados en una nueva versión de la tensión entre lo dicho y lo no dicho, lo expresado y lo silenciado, porque la propia

<sup>24</sup> M. C. Colombani, *Hesíodo. Discurso y linaje*, Mar del Plata 2016.

<sup>25</sup> N. Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid 1989, p. 31.

tensión forma parte del dispositivo de venganza como una pieza clave. En realidad, la tensión es el motor de la guerra. El coro se dirige al rey pidiéndole que sepa reconocer la lealtad de los súbditos que lo han esperado. Agamenón agradece a los dioses, últimos referentes de toda gesta, la feliz empresa.

El diálogo entre Clitemnestra y Agamenón despliega las cartas que juega la reina en forma magistral. Intenta convencerlo para que pise una alfombra púrpura, lo cual en principio es rechazado por el rey hasta que Clitemnestra lo convence con palabras ambiguas para que la atraviese a fin de entrar al *oikos*.

Hasta aquí la linealidad del relato. Trabajemos en la letra fina.

Agamenón ha llegado triunfante de Troya pero es hora también de rivalizar con el poder de su esposa, aunque él lo desconozca. La caída de la ciudad lo ha tenido como un agente privilegiado de la gesta. El rey ha sido capaz de sacrificar a su propia hija en aras de un triunfo glorioso. El poder y la gloria forman parte de su patrimonio personal. Pero ese poder es un dado de muchas caras. También lo es el temible poder femenino de Clitemnestra. Poder y resistencia, marcha y contramarcha, acción y reacción. El universo mítico no escapa a la lógica de la batalla. Podemos retomar, entonces, la herramienta foucaultiana. En este sentido, el modelo de la guerra funciona como principio de inteligibilidad de las relaciones sociales en general, conyugales en este contexto. Michel Foucault revisa la idea en varios momentos de su producción intelectual y bajo la idea del modelo de la batalla perpetua concibe a la violencia como condición de posibilidad de la novedad en la historia<sup>26</sup>.

El arribo de Agamenón a Argos desatará la máxima tensión entre ambos esposos y el despliegue de ciertos caracteres del elemento femenino dignos de análisis. Sabemos que Clitemnestra no perdona la decisión que el rey tomara en relación a su hija y resuelve resistir su conducta. La resistencia se materializa en venganza y la muerte acecha en el palacio, comenzando por la cordial bienvenida y por el mentado tránsito por una alfombra púrpura, sin olvidar la propia red que espera a Agamenón como trampa mortal, “audaz materialización de toda metáfora de la *métis*”<sup>27</sup> e inversión fatal de la del tejido. La producción de tela, emblema de la *ergastis* femenina, está ahora al servicio de la muerte. Agamenón es insistentemente invitado a pisar esa alfombra, y, “cuando la puerta del palacio se cierra detrás de él, sabemos que está condena-

<sup>26</sup> M. C. Colombani, *Foucault y lo político*, Buenos Aires 2009, pp. 148-151.

<sup>27</sup> N. Loraux, *op. cit.*, p. 34.

<sup>28</sup> L. Gernet, *Antropología de la Grecia Antigua*, Barcelona 1984, p. 95. Sobre el valor de no pisar el manto púrpura, véase la interpretación de L. Gernet, *op. cit.*, p. 96.

do”<sup>28</sup>. Tapete y muerte. Pues “*For Agamemnon and Clytemnestra, the nuptial cloth represents con-flicting values, discursive evidence of their marital discord. For his part, Agamemnon’s resistance to trampling on (patein, bainein) the cloth suggests that he took it to be important ritually and economically*”<sup>29</sup>.

Aparece así una Clitemnestra astuta, inteligente, capaz de urdir un plan para doblegar el poder de Agamenón. Maestra de *metis*. Esa resistencia-ven-ganza, ese triunfo parcial de la reina sobre el rey abre una nueva configuración del poder, al tiempo que se consuman las dos primeras muertes en el interior del palacio, la del propio Agamenón y la de Casandra; la cautiva troyana que ha viajado con él desde la Troya devastada, en el marco de una metáfora del viaje teñida de sangre y dolor. Tal como afirma J. P. Vernant, “Desde el momento en que Agamenón ha puesto el pie en la alfombra, el drama está consumado. Y aunque la pieza se prolongue algún tiempo todavía, no podrá aportar nada que no se haya realizado ya”<sup>30</sup>.

Apenas un atajo para su presencia que excede el marco del presente trabajo. En efecto, la profetisa, llamada a no ser creída, desplegando una nueva tensión entre lo verdadero y lo falso, presagia el dolor que golpeará a la ya enlutada casa de Agamenón, quien será asesinado por Clitemnestra en una muerte silenciosa, íntima, casi imperceptible. “¡Ay de mí! ¡Dioses! ¡Horror! ¡Oh Apolo, Apolo!” (Ag. 1077). El corifeo advierte: “Parece que va a vaticinar sobre sus propias desgracias. La inspiración divina permanece en su mente, aún siendo esclava” (Ag. 1082-1083).

Como es esperable frente a la extrañeza del *logos* profético<sup>31</sup>, oscuro y oblicuo, las palabras de la profetisa no se comprenden en un principio, hasta que luego sí se puede captar el mensaje y advertir el dolor que embarga a la familia de los Atridas, sumado al propio de Casandra, nueva figura inscrita en la huella de la situación límite. Coincidimos con R. Padel cuando afirma que “Tanto en su frenesí como en su comunicación racional está su conciencia. Casandra es consciente. De la gente, de la comunicación. Consciente de que no ha sido comprendida y de que no le han creído”<sup>32</sup>. Consciencia del límite.

<sup>29</sup> L. McNeil, “Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis: The ‘Carpet Scene’ in Aeschylus’ *Agamemnon*”, *Greece & Rome* 52 (1), 2005, p. 11.

<sup>30</sup> J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, I, Buenos Aires 2002, p. 43.

<sup>31</sup> G. Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona 1994.

<sup>32</sup> R. Padel, *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires 1997, p. 56.

De la muerte como situación límite, más allá de la cual no podrá ir: “¡Ay, ay de mí, desgraciada! ¡Infausto destino! ¡Anuncio que colma la copa de mi propio infortunio!” (Ag. 1136). Metáfora del dolor que anticipa la muerte más cruel. Muerte y dolor se enseñorean en la casa de los Atridas. Ningún humano escapa a ello. Es esta, quizás, la primera lección antropológica.

Finalmente, Casandra elige entrar al palacio, sabiendo que no puede evitar su destino, el mismo de Agamenón, de quien se oyen los gritos de muerte. Casandra sabe que va a morir y lo hace como mueren las mujeres de la tragedia. Tal como expresa Loraux, “violentamente mueren las mujeres trágicas. Más exactamente es en la violencia donde la mujer conquista su muerte”<sup>33</sup>. Casandra es pura conciencia, *logos* desgarrado de una visión que se afirma nítida, clara, diáfana; “El futuro vendrá, y tú, presente en él, pronto dirás de mí, llena de compasión, que soy una adivina verídica” (Ag. 1240-1241).

Viaje de muerte, visiones trágicas de una muerte que acecha desde un *topos* familiar. Agamenón y Casandra han emprendido un largo itinerario mortal y Casandra lo sabe. Las consideraciones de O. Taplin en torno a las tensiones del viaje resumen la historia: “*Once he submits to tread Clytemnestra’s way then his steps become a journey from victory to defeat, from triumph to disaster, to deception, to more wastage of the house, of more kindred blood, and a journey into an even more inextricable wealth of cloth. It is an ignorant walking into death*”<sup>34</sup>.

### Morir en Argos. La inversión sexual

“Ay de mí! ¡Me han herido de un golpe mortal en las entrañas!” (Ag. 1342).

La primera consecuencia del episodio luctuoso es de carácter político, en tanto abre una nueva dimensión del ejercicio del poder<sup>35</sup>. Se trata del poder de Clitemnestra que permanece viva: “La reina no es ninguna Penélope [...] ni

<sup>33</sup> N. Loraux, *op. cit.*, p. 27.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 112.

<sup>35</sup> El siguiente apartado y los restantes que problematizan el tema del poder, suponen una lectura del mito desde las herramientas del análisis genealógico de Michel Foucault, en torno al funcionamiento del mismo, entendido a partir de los juegos y relaciones de poder que se establecen entre dominados y dominadores. Se trata de un intento de lectura en torno al concepto de dispositivo de poder, como ejercicio y no como posesión del poder.



ninguna esposa trágica corriente. Clitemnestra, pues, no se mata, y es Agamenón quien va a morir, con el cuerpo cubierto de heridas y atrapado en la red de un velo en forma de trampa<sup>36</sup>. La misma reina lo afirma en *logos* triunfal: “Aquí estoy de pie, donde yo he herido, junto a lo que ya está realizado. Lo hice de modo —no voy a negarlo— que no pudiera evitar la muerte ni defenderse” (*Ag.* 1379-1381).

El poder circula entre los actores del drama y no parece ser un elemento de posesión unívoca. La decisión de Agamenón de matar a su hija es, como hemos advertido, resistida y con ello la reina genera el intersticio de poder que inaugura otra relación entre las partes. Lo que parece ser un poder sustancial, del orden de la posesión en manos del rey, se trastoca en varios poderes, representados por la astucia de Clitemnestra y la alianza de Egisto, su amante, con quien comparte el lecho que, “como Eros, subyuga a Clitemnestra y la lleva a perderse en uniones nocturnas<sup>37</sup>”; amante de escasa presencia explícita en el drama pero de fuerte presencia simbólica. Cuadrícula de micropoderes que operan entre lo explícito y lo implícito.

Clitemnestra no se mata y esta es una prenda de poder insoslayable; se desmarca del destino de muerte, “desvía la muerte de su persona hacia la del rey<sup>38</sup>” y constituye, a nuestro criterio, la ecuación más clara de su poder, apoyado en la muerte como herramienta política: “Lo envolví en una red inextricable, como para peces: un suntuoso manto pérfido. Dos veces lo herí, y con dos gemidos dobló sus rodillas. Una vez caído, le di el tercer golpe, como ofrenda de gracias al Zeus subterráneo salvador de los muertos” (*Ag.* 1381-1385). Clitemnestra desvía la muerte y con ello la omnipotencia del poder masculino.

El poder, siempre móvil y dinámico, circula y, en su propio ejercicio y funcionamiento, genera otro estatuto de realidad y otros actores. El rey, cuya entrada triunfal celebró su esposa, ha muerto y con ello se abre en el palacio una nueva configuración, hasta que, otra vez, la dinámica se ponga en marcha y revierta el actual estatuto de dominación. La trilogía dará cuenta precisamente de ese dispositivo continuado de acción y reacción.

El elemento femenino ha generado un movimiento tal que ha cambiado el rumbo del palacio y de la historia familiar. El poder es siempre fruto de una victoria, encuadrada en el marco de una metáfora agonística.

<sup>36</sup> N. Loraux, *op. cit.*, p. 32.

<sup>37</sup> C. Calame, *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid 2002, p. 39.

<sup>38</sup> N. Loraux, *op. cit.*, p. 32.

El modelo político obedece a estrategia y parece ser el de la batalla perpetua, precisamente en el horizonte interpretativo de los dispositivos de poder. Eso es el poder: batalla, estrategia, guerra, funcionamiento, ejercicio, no posesión unívoca. El poder está siempre tensionado y llama a su par complementario: la resistencia. Clitemnestra lo toma y actúa en consecuencia.

Retornemos a la trama política de la pieza. La discordia es la bisagra capital en el marco del ejercicio del poder. El sacrificio de Ifigenia así lo demuestra. La discordia es aquello que moviliza los juegos estratégicos de poder, ubicándolo en una dimensión siempre en perspectiva.

Ahora bien, hemos asistido a un desenlace donde Clitemnestra vuelve a aparecer con fuerza y presencia decisiva que la convierten en una pieza clave de toda forma de ejercicio del poder, fundamentalmente porque el aliado estratégico es el control y ella lo tiene y lo ejerce. La soberanía pareció territorializada en manos de su esposo, a partir de su gesta troyana y de su regreso triunfal, pero, como sabemos, el poder es efímero.

Una vez más la reina gana la escena. En esta oportunidad desde un registro particular, que viene a mostrar su fondo paradójico, su naturaleza ambigua, su juego de tensiones entre lo claro y lo oscuro, lo lumínico y lo tenebroso, constituyendo la tensión de opuestos, una pieza clave del dispositivo. Su instalación moviliza la estructura canónica y piramidal del poder, aliviana el peso estático de la soberanía masculina y despliega ciertas artes indispensables para consolidar el ejercicio del poder desde el modelo de la batalla perpetua. Retorna el recuerdo preciso de A. Iriarte al mencionar “el comportamiento de esta madre infernal que tras deshacerse de su esposo y ocupar el trono ‘exhala contra los suyos guerra sin tregua’”<sup>39</sup>.

### **Matar al marido. Entre el Ser y el No ser**

“Este es Agamenón, mi esposo, pero cadáver” (*Ag.* 1405).

“En virtud del honor heroico que la tragedia se complace en recordar, la muerte de un hombre no puede ser sino muerte de guerrero, en el campo de batalla”<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> A. Iriarte, *De amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid 2002, p. 143.

<sup>40</sup> N. Loraux, *op. cit.*, p. 31.

La muerte de Agamenón en manos de Clitemnestra constituye una pieza capital en la lectura política. Clitemnestra, Agamenón y Casandra se han enfrentado, desde sus respectivos *topoi*, a la muerte como situación límite.

El mito ha desplegado su eficacia narrativa para dar cuenta del horror de la muerte como bisagra subjetivante. Pero no todas las muertes son iguales, si bien es ella la que homogeniza a los mortales. Muertes gloriosas, extra-ordinarias, mayores, menores, muertes inapropiadas. Pero muerte, siempre muerte. Ese parece ser el destino de no ser dioses.

Para comprender la de Agamenón, a puertas cerradas, en el interior del palacio y las consecuentes marcas de invisibilidad, es necesario entender la misma en el marco político de la resistencia y entrar en los códigos de la lógica heroica y el tipo que la misma implica como corroboración de una vida teñida por la gloria. Tal como sostiene N. Loraux, “Los hombres mueren en guerra, cumpliendo rigurosamente con el ideal del civismo; sometida a su destino, la mujer muere en su cama —o esto, por lo menos, parece lo más verosímil”<sup>41</sup>. Agamenón muere en el *oikos* y la metáfora espacial parece invertir el destino heroico y feminizar la virilidad del rey.

Es este, sin duda, un acto de reafirmación del poder de Clitemnestra. Su acción transgrede las marcas de la muerte heroica e instala una nueva configuración, que, a nuestro criterio, debe ser comprendida en el marco de las redes de poder: metáfora del tejido que alude a la misma red o trama que sirviera para dar comienzo a la muerte de Agamenón: “De esta manera, una vez caído, fue perdiendo el calor de su corazón y exhalando en su aliento con ímpetu la sangre al brotar del degüello” (*Ag.*1388-1390). Enredado en un manto letal que invierte funcionalmente las delicias de las labores femeninas, aquellas que ya Atenea enseñara a Pandora en la *Teogonía* hesiódica para diagramar el destino femenino. Hoy el manto es trampa mortal, como lo fuera la alfombra púrpura. Los objetos pierden su habitual configuración ontológica y se convierten en instrumentos para la muerte. Dejan de ser lo que eran para ganar una identidad tanática. Muerte en la red que, como sostiene Taplin, “*for the language which is used of the net-cloth in which Clytemnestra trapped Agamemnon is unmistakably reminiscent of the cloth on which he walked*”<sup>42</sup>.

Contrastemos su muerte con otro estatuto para relevar la intensidad de la transgresión de la reina. La figura del guerrero constituye un espacio privile-

<sup>41</sup> N. Loraux, *op. cit.*, p. 25.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 58.

giado, vinculado fuertemente al ejercicio de la *arkhé*, tanto en lo moral como en lo socio-político. Es en este marco donde la noción de *areté* (excelencia, virtud) y el imaginario social del honor permiten el buen nombre y la memoria. Es desde este imaginario que “la muerte gloriosa sólo puede ser viril”<sup>43</sup>.

En efecto, los dioses y los héroes constituyen ese *tópos* más allá de lo humano, que autoriza a hablar de esas razas o mundos impermeables, en donde las posibilidades del tránsito se reducen a ciertas experiencias extra-ordinarias<sup>44</sup>. El héroe abandona su mera condición humana para “devenir igual a un dios”.

Comencemos por abordar la configuración aristocrática que implica la figura del héroe: “La exaltación de los valores de lucha, de concurrencia, de rivalidad, se asocia al sentimiento de pertenencia a una sola y misma comunidad, a una exigencia de unidad y de unificación sociales. El espíritu de *agón*, que anima a los gene nobiliarios, se manifiesta en todos los terrenos [...] los *hippéis*, los *hippobotés*, definen una aristocracia militar y terrateniente a la vez, ya que la imagen del caballero asocia el valor en el combate, el lustre del nacimiento, la riqueza en bienes raíces y la participación de derecho en la vida política”<sup>45</sup>.

Dos potencias parecen ser temibles en este marco de pensamiento, la Alabanza y la Desaprobación. En realidad, se trata de dos bisagras dominantes de la lógica guerrera porque determinan procesos de territorialización y des-territorialización, de visibilidad e invisibilidad, de aparición y desaparición. Incluso, las dos nociones se desenvuelven en una metáfora lumínica de luz y oscuridad, que recae sobre la figura del héroe, marcando su reconocimiento y aprobación social, o bien su desaprobación, articulada en muerte.

Se trata de una lógica del reconocimiento que tensiona dos polos antitéticos, que puede resumirse en la diada *alétheia-lethé*<sup>46</sup>. La aprobación se juega en el horizonte de la verdad, en tanto des-oculto, de-velado. El honor quita el velo del oprobio, devela y descubre el ser del guerrero. Por el contrario, el des-honor cubre y vela el buen nombre y la fama. El hombre queda oscurecido, cubierto detrás del velo del anonimato. La cobardía se mide en descalificación social porque la gloria, a su vez, se mide en Memoria Eterna.

<sup>43</sup> N. Loraux, *op. cit.*, p. 27.

<sup>44</sup> L. Gernet, *Antropología de la Grecia Antigua*, Madrid 1984.

<sup>45</sup> M. Detienne, *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, Madrid 1986, p. 35.

<sup>46</sup> *Aletheia* significa “Verdad”, en tanto des-oculto, de-velado, des-cubierto, en la línea de lo no-olvidado. *Lethé*, su contrapartida, es lo oculto, velado, cubierto, olvidado.

Debemos referirnos a un doble concepto de gloria que la *areté* aristocrática define en su esquema mental: *kléos* (gloria) y *kūdos* (gloria). Mientras *kūdos* es la gloria que, como una gracia divina, ilumina al vencedor instantáneamente, *kléos* es la gloria tal y como se desarrolla de boca en boca, de generación en generación. Si *kūdos* desciende de los dioses, *kléos* asciende hasta ellos<sup>47</sup>. En términos de Loraux, “La gloria (*kleos*) de los hombres es palabra viva, trasladada a oídos de la posteridad por las mil voces de la fama”<sup>48</sup>.

Es ese doble juego de la gloria lo que determina el buen nombre, la fama, la reputación, el honor. Es en ese contexto donde se despliega la luminosidad que acompaña al guerrero, des-cubriéndolo, mostrándolo socialmente, para que no soporte el peor de los oprobios, morir *áphantos* y *nónymnos*. *Áphantos* significa precisamente invisible, escondido, desaparecido, mientras el campo lexical del verbo *aphánixo* nos sitúa en el mismo horizonte semántico, hacer invisible, hacer desaparecer, suprimir, borrar, desfigurar, obscurecer, callar. Por su parte, el adjetivo *anónymnos* no sólo significa anónimo y sin nombre, sino también, sin gloria, solidarizando nombre y gloria como elementos que se implican mutuamente.

Las metáforas retornan desde múltiples vertientes. No sólo la oscuridad opaca el brillo del guerrero y las tinieblas se yerguen sobre su figura, sino que, ontológicamente, aparece un registro de no-ser, de muerte, de ausencia, que contrasta con la presencia que dona la fama, la reputación, el buen nombre, devenido en gloria. Presencia y Ausencia, luz y tinieblas, vida y muerte, palabra y silencio, memoria y olvido, honor y deshonor pares antitéticos de una lógica que tensiona la pertenencia o no al *tópos* de los *áristoi*.

Ahora bien, ¿por qué “el hombre vale lo que vale su *muerte*”, parafraseando la clásica expresión de Detienne, al referirse a que “un hombre vale lo que vale su *logos*”? ¿qué relación hay entre la muerte y el honor?

¿Qué representa en este marco, que hemos enfatizado deliberadamente en su análisis para comprender la relación muerte-poder, el fin de Agamenón en manos de una mujer y no de un par en el campo de batalla? ¿Qué representa esa muerte sombría, silenciosa, apenas percibida por el grito doloroso del moribundo, perpetrada en el interior de un recinto que ya no le pertenece al rey? Morir en manos de una mujer. Metáfora del silencio y el oprobio. Muerte privada que no conoce el *topos* público y abierto de una lucha ejemplar por el

<sup>47</sup> M. Detienne, *op. cit.*, p. 31.

<sup>48</sup> N. Loraux, *op. cit.*, p. 26.

merecido reconocimiento del guerrero. El Silencio, asociado al campo de significación del adjetivo *skoteinós*, oscuro, sombrío, tenebroso, constituye una potencia temible e impacta directamente en la confiscación del poder real. En una lógica donde la obsesión es ser “el mejor entre los mejores”, la muerte es la porción de fama y alabanza que territorializa a la inmortalidad como *tópos* anhelado.

Clitemnestra le ha quitado este destino-derecho a Agamenón. Lo ha matado en el marco estratégico de una muerte que no corresponde a su estatuto ontológico. Le ha arrebatado la posibilidad de una muerte viril, paradigmática, a la altura de su ser. Muerte anónima, invisible, simbólicamente enredada en una trama-red de táctica política que lo desterritorializa de su estatuto masculino.

De algún modo, Clitemnestra des-subjetiviza a Agamenón. Si el honor se incardina en dos variables de peculiares resonancias: el ser y el no ser, la muerte perpetrada es una forma de no ser al quitarle el brillo de la heroicidad. En esta lógica aristocrática, la muerte, articulada en reconocimiento, dona el ser, la presencia y aleja la amenaza de la ausencia como forma del no ser.

Clitemnestra ha jugado con la muerte como herramienta política; no se trata de matar al marido, sino de pensar un tipo de muerte que lo inscriba en un *topos* inaceptable para la figura del rey, para el gran vencedor de Troya, enredado, como los enigmas proféticos en ese *péplos* que, “es al mismo tiempo velo de muerte-maquinación de mujer”<sup>49</sup>.

Ella lo sabe y su poder no tambalea ante el hecho perpetrado: “También vas a oír el veredicto de mi juramento: “¡Por Justicia —la vengadora de mi hija— por Ate y Erinis, en cuyo honor degollé a ése, no abrigues la esperanza de que el miedo vaya a poner su pie en mi palacio, mientras encienda el fuego en mi hogar” (Ag. 1430-1435).

Clitemnestra ha transgredido la “norma imperativa que exige que el hombre muera a manos de otro hombre, por espada y con derramamiento de sangre”<sup>50</sup>. Lo ha matado con sus propias manos y dispuso que Casandra yazga junto a él, como corresponde a las amantes, si bien coincidimos con R. Padel cuando afirma que, “En Esquilo, Casandra es una excusa complementaria de Clitemnestra para matar a Agamenón”<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> N. Loraux, *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego*, Buenos Aires 2003, p. 290.

<sup>50</sup> N. Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid 1989, p. 36.

<sup>51</sup> R. Padel, *op. cit.*, p. 98.

La muerte es una nueva bisagra instituyente de la diferenciación entre lo masculino y lo femenino. Iriarte se refiere a una “dinámica de la inversión sexual” cuando afirma que, “al envolver a su esposo en un tejido letal, le priva de la oportunidad de morir como un guerrero”<sup>52</sup>.

## Conclusiones

### Esperar al hijo

“A mis manos cayó y murió” (*Ag.*1551).

Cassandra vio lo que era verdad. Si Clitemnestra, la de “la alegre lengua de la odiosa perra” (*Ag.*1231), veló más de una vez su trama como herramienta política, “la profecía es un modo de ver la verdad durante la locura”<sup>53</sup>. Y Cassandra ve de inmediato lo que hay en el interior de la casa de Atreo: horror. El que desata un macabro juego de poder, sangre y muerte. Porque Clitemnestra desea el poder y de ello ha intentado dar cuenta este trabajo. Tal como afirma Loraux, “Es terrorífica la pulsión —eminentemente femenina— de desear el poder, atributo indiscutible de los hombres: Hera o Clitemnestra se alzan, temibles”<sup>54</sup>. Como aquella primera novia que escribiera con letra maestra la configuración de lo femenino en Occidente<sup>55</sup>.

Clitemnestra mató a su marido, al rey de Argos: Así, “ninguno de los dos se salió con la suya en la impunidad. Él, de este modo, y ella, tras cantar como un cisne el lamento postrero de muerte, yace a su lado como su amante; y me ha traído un condimento para dulzura de mi lecho” (*Ag.*1444-1448). Amargura y dulzura, los opuestos se complementan en la trama trágica. Clitemnestra juega con ellos con exquisita maestría retórica.

La reina representa la grieta, el intersticio de la resistencia para que se establezca una nueva configuración de lo real. Urdió un plan y, como ocurre en los dispositivos de poder, tuvo un aliado en la figura de su amante, quien afirma, “Porque estaba claro: había que engañarlo por medio de una mujer. Yo era para él sospechoso, por ser antiguo enemigo suyo” (*Ag.*1636-1638).

<sup>52</sup> A. Iriarte, *op. cit.*, p. 100.

<sup>53</sup> R. Padel, *op. cit.*, p. 102.

<sup>54</sup> N. Loraux, *op. cit.*, 2003, p. 385.

<sup>55</sup> Es C. Leduc quien nombra a Pandora como la primera novia de Occidente.

Clitemnestra erige la figura femenina que hace tambalear el poder masculino y así representa el acto fundacional del nuevo diagrama de poder, la fuerza desterritorializante por excelencia. La reina desterritorializa con su plan el estatuto de la soberanía para generar la fisura en el dispositivo que permita un nuevo escenario vincular.

Desde este punto, rastreamos una cierta visión del poder, enmarcada en el horizonte que brinda el análisis genealógico, desplazando una visión estática y de representación, inscrita en un registro sustancial que enfatiza la posesión, hacia una mirada dinámica enmarcada en la lógica de los juegos agonísticos por el poder. *Agamenón* traza así un dispositivo donde la noción dominante es el eje funcional-estratégico y no el sustancial-piramidal.

El poder en la casa de los Atridas se ha resquebrajado, como se resquebraja el orden social. Tal como alude N. Loraux, “desde el instante en que el orden cívico se resquebraja, aparecen las mujeres. Viriles, como el ‘tirano’ Clitemnestra, que encarna la única versión posible de lo masculino por una mujer, situada siempre —¿hemos de sorprendernos por ello?— en el lado amenazador de la toma del poder; en resumen, es la hora de la ginecocracia”<sup>56</sup>.

Clitemnestra lo ha tomado para vengar a otra mujer, su hija. Coincidimos con Loraux cuando invita a escuchar a la reina desde el lugar que ha ocupado un *topos* central en nuestras consideraciones, el dolor: “la cólera implacable de una madre a quien han arrebatado a su hija para inmolarla, que repite sin tregua que, a su vez, ha sacrificado al esposo a la Erinia —la Erinia de Ifigenia, la ‘hija querida de sus entrañas’”<sup>57</sup>.

Dolor y muerte. Las dos situaciones límites que el mito reportan como relato fundacional de la subjetividad humana. Dolor insoportable por la muerte de la hija amada que sólo puede saciarse, de algún modo, enmascarado en la trama violenta que devuelve el relato, o “recubierta bajo las figuras, más simplemente negativas, del adulterio y la ginecocracia”<sup>58</sup>.

El dolor continuará y la muerte también. Seguirán hilvanando la malla de la vida. El destino de Clitemnestra se jugará en manos de su propio hijo, Orestes; él que en el sueño de su madre “es una rama vigorosa que brota en el cetro de Agamenón”<sup>59</sup>. Símbolo del poder regio que escribirá un nuevo episodio en la trama violenta de dolor y muerte.

<sup>56</sup> N. Loraux, *op. cit.*, 2003, p. 385.

<sup>57</sup> N. Loraux, *op. cit.*, p. 399.

<sup>58</sup> Loraux, N., *op. cit.*, p. 400.

<sup>59</sup> M. Detienne, *op. cit.*, 1990, p. 59.



## BIBLIOGRAFÍA

- C. Calame, *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid 2002.
- G. Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona 1994.
- M. C. Colombani, *Foucault y lo político*, Buenos Aires 2009.
- M. C. Colombani, *Hesíodo. Discurso y linaje*, Mar del Plata 2016.
- M. Detienne, *La escritura de Orfeo*, Barcelona 1990.
- M. Detienne, *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, Madrid 1986.
- P. E. Easterling, "Presentation of Character in Aeschylus", *Greece & Rome* 20 (1), 1973, pp. 3-19.
- L. McNeil, "Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis: The 'Carpet Scene' in Aeschylus' *Agamemnon*", *Greece & Rome* 52, (1), 2005, pp. 1-17.
- M. Eliade, *Mito y realidad*, Colombia 1991.
- Esquilo, *Tragedias*, Traducción y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid 2001.
- M. Foucault, *La vida de los hombres infames*, Madrid 1990.
- M. Foucault, *Las Redes del poder*, Buenos Aires 1992.
- M. Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona 1983.
- M. Fernández Galiano, "Estudios sobre la tragedia griega. Los dos primeros coros del 'Agamenón' de Esquilo", *Cuadernos de la Fundación Pastor* 13, 1966, pp. 37-74.
- M. Garreta y C. Belleli, *La trama cultural. Textos de Antropología*, Buenos Aires 1999.
- L. Gernet, *Antropología de la Grecia Antigua*, Madrid 1984.
- E. Hall, *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, New York 2010.
- A. Iriarte, *De amazonas a ciudadanos. Pretexto ginococrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid 2002.
- K. Jaspers, *La Filosofía desde el punto de vista de la existencia*, Madrid 1981.
- C. Leduc, "¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C.", en G. Duby-M. Perrot, (eds.), *Historia de las Mujeres, I. La Antigüedad*, Madrid 1992, pp. 251-313.
- N. Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid 1989.
- N. Loraux, *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego*, Buenos Aires 2003.
- M. Lloyd, *Oxford Readings in Aeschylus*, Oxford 2007.
- F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano* (2 vols.), Barcelona 1996.
- R. Padel, *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires 1997.
- F. Rodríguez Adrados, "Introducción General", *Tragedias*, Esquilo (Traducción y notas de Bernardo Perea Morales), Madrid 2001.
- O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London and New York 2005.

J. P. Vernant, Vidal-P. Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, I, Buenos Aires 2002.

P. Vidal Naquet, *El mundo de Homero*, Buenos Aires 2001.

R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983.



DELIO DE MARTINO  
Università di Bari Aldo Moro  
y Centro e-learning Università di Foggia

## CLITEMNESTRA EN EL MUNDO DE POLON\*

**Abstract:** Clitemnestra is a character not appropriate for children and for this reason there aren't lots of childish version of this tragic myth. A rare version of this mythological woman is an animated japan cartoon titled *Pollon*. In this cartoon directed by Hideo Azuma the point of view of the myth is female and there are lots of female characters that transform a slayer condemned to be in a men world into a victim of men saved by the a little girl. In fact Egistus is the only responsible of the homicide and Clitemnestra is imprisoned while Egistus wants to marry Electra. It's a humanization of the woman similar to that one we see in Homer and in Euripides, but very particular, because for children.

**Keywords:** Pollon, Clitemnestra, television, cartoon, kids.

### Clitemnestra en el cine

Clitemnestra, a diferencia de su opuesto Penélope, prototipo de la mujer perfecta y fiel, es un personaje difícil e incómodo de representar en audiovisuales destinados a un público de espectadores muy ancho. Sobre todo la violencia de los acontecimientos trágicos de la *Oresteia* a lo largo de la historia han sido un argumento poco apto para un público joven ya que la Clitemnestra homicida y víctima del filicidio de hecho es un papel que puede ser muy impactante. Por eso abundan representaciones de Clitemnestra en películas

\* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2015-63836-P de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

Este trabajo se inscribe también en el proyecto de investigación de la beca post-doctoral "Educazione ai media nella scuola primaria: pubblicità e cinema per la creazione di percorsi didattici inclusivi" del Centro e-learning de la Universidad de Foggia.

*d'essai* o en *kolossal*<sup>1</sup>, como por ejemplo en las películas de Cacoyannis o en *Helena de Troya* de John Kent Harrison, pero carecen en películas pensadas para niños o adolescentes. Entre todas una Clitemnestra particularmente famosa que se ha impreso en la memoria de los cinéfilos es la de *Ifigenia* de Cacoyannis interpretada por Irene Papas.

Como recuerda Alejandro Valverde García<sup>2</sup>:

En el caso concreto de “Ifigenia” el nombre de Irene Papas estuvo en la mente del director desde el primer momento, puesto que la propia actriz formaba parte de su decisión de emprender este nuevo trabajo. De hecho, el papel de Clitemnestra, la reina sufriente y, al mismo tiempo, vengativa, fue escrito para ella. A Cacoyannis le parecía que encajaba perfectamente con ella por su físico y por su capacidad para realizar una interpretación creíble, llorando e incluso gritando, cuando la escena lo requería, sin necesidad de caer en histerias, cosa harto difícil de conseguir para muchas de las actrices a las que había dirigido.

<sup>1</sup> Delio De Martino, “La representación de la violencia trágica en el cine”, *Teatro y sociedad. Legitimación e institucionalización política de la violencia*, en Francesco De Martino-Carmen Morenilla (eds.), Bari, Levante 2009, pp. 323-334. Sobre Clitemnestra en el cine, cf. Marianne McDonald-Martin M. Winkler, “Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy”, Marianne McDonald, “Eye of the Camera, Eye of the Victim: Iphigenia by Euripides and Cacoyannis”, Michael Caoyannis, “Iphigenia: A Visual Essay”, en M.M. Winkler (ed.), *Classical Myth & Culture in the Cinema*, Oxford, Oxford University Press 2001, pp. 72-89, 90-101, 102-117; F. De Martino, “Elettra al cinema”, en J.V. Bañuls-F. De Martino (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, Levante 2006, pp. 141-182. Cf. también Anastasia Bakogianni, “The Ancient World is Part of Us: Classical Tragedy in Modern Film and Television”, en Arthur Pomeroy (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Wiley-Blackwell 2017, pp 467-490, Konstantinos P. Nikoloutsos (ed.), *Ancient Greek Women in Film. Classical Presences*, Oxford-New York, Oxford University Press 2013. Otra bibliografía útil: Claude Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, cinema, bande dessinée*, Paris 2008, Silke Schulze-Gattermann, *Das Erbe des Odysseus: Antike Tragödie und Mainstream-Film*, Alfeld 2000, Frédéric Martin, *L'Antiquité au Cinéma*, Paris 2002, Martin Korenjak, Karlheinz Töchterle (eds.), *Pontes II: Antike im Film*, Innsbruck 2002, Ulrich Eigler (Hrsg.), *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*, Stuttgart-Weimar, Metzler 2002.

<sup>2</sup> A. Valverde García, “La *Ifigenia* (1977) de Cacoyannis: realismo trágico y madurez creativa”, *Estudios Neogriegos* 7 Diciembre 2004, pp. 111-127.

### “Le grandi tragedie per ragazzi”

De todos modos la Clitemnestra violenta no falta tampoco en el mundo de los jóvenes. *Il Tesoro del ragazzo italiano*<sup>3</sup> es una conocida enciclopedia italiana de los años '50 destinada a “ragazzi”. Sorprende, por su público específico, encontrar en el IV volumen un amplio capítulo con título ambiguo e inquietante: *Le grandi tragedie*. Las tragedias, XII en total, eran en realidad sólo literarias, pero eran presentadas como “grandi”, y no por casualidad las primeras eran justo cinco tragedias griegas elegidas para los “ragazzi”:

- I. Il Portatore di fuoco (Dal *Promèteo*, di Èschilo)
- II. Oreste e le Furie (Dalla *Orestíade*, di Èschilo)
- III. Il compagno di Ercole (Dal *Filottète*, di Sòfocle)
- IV. L'eroe folle (Dall' *Ajace* di Sòfocle)
- V. La sposa fedelissima (Dall' *Alcesti*, di Eurípide).

Las tragedias eran detalladamente resumidas y hasta ilustradas con dibujos de Gustavino. En el caso de la *Orestíada* a Clitemnestra son dedicadas dos ilustraciones, una en blanco y negro (fig. 3), y una de colores (fig. 1), donde aparece en el momento de matar con una hacha a Casandra, poco apta se diría para contar un mito a chicos, como otra en la que aparecen las Furias que perseguían a Orestes (fig. 2). Curiosa, involuntariamente, la ilustración en la p. 135 porque Electra más que saludar a Orestes con “disperata gioia”, como dice el subtítulo, en cambio parece besarlo en la boca (fig. 4).

Más de medio siglo después, en la *Enciclopedia dei ragazzi*, Treccani (2005), s.v. “Elettra”, firmada esta vez por Massimo Di Marco, el mito de los Atridas es resumido, en su cruda realidad, pero más brevemente:

Durante l'assenza di Agamennone, impegnato nella guerra contro Troia, sua moglie Clitemnestra ha intrecciato una relazione con Egisto. Al suo ritorno Agamennone viene ucciso da Clitemnestra, ed Egisto usurpa il trono.

<sup>3</sup> Francesco Perri, “Le grandi tragedie”, en *Il Tesoro del ragazzo italiano. Enciclopedia illustrata*, concepita e diretta da Vincenzo Errante e Fernando Palazzi, seconda edizione riveduta, aggiornata e interamente rifusa, IV, Torino, UTET 1950, pp. 127-184. La preocupación de poner casi siempre el acento se puede explicar con el objetivo de ayudar a los jóvenes a leer nombres difíciles, que en realidad eran difíciles para los mayores también.

Elettra, chiusa nel suo dolore, vive nel ricordo del padre e medita vendetta; ma, sola e indifesa com'è, non ha i mezzi per realizzarla. L'unica speranza è che torni suo fratello Oreste, che nel giorno dell'uccisione di Agamennone è riuscito a fuggire.

Il mito più antico non assegna un ruolo a Elettra nell'esecuzione della vendetta. Ad attuarla è, come la norma arcaica prevede, il figlio maschio. È Oreste che uccide l'usurpatore Egisto, riaffermando così il principio dinastico della famiglia di Agamennone; e il matricidio è l'atto con cui punisce colei che ha ucciso il marito.

También aquí a pesar de que los lectores de la *Enciclopedia* sean “ragazzi”, Clitemnestra “ha intrecciato una relazione con Egisto”, es pues una adúltera, y el matricidio de parte del hijo Orestes es “l'atto con cui punisce colei che ha ucciso il marito”.

Parece que Clitemnestra es un personaje irremediabilmente tan negativo que no se puede modificar ni para niños.

En un librito escolar de Laura Orvieto, *Storie della storia del mondo greche e barbare*, 39ª ristampa, Firenze, Bemporad Marzocco s.d., en el capítulo (pp. 119-131) intitulado *Storia della principesa Ifigenia* se lee:

Clitemnestra non si mosse, non parlò, non disse addio alla figliola, ma nel suo cuore cominciò in segreto a odiar Agamennone. [...]

Ma Clitemnestra rimase sulla spiaggia tenendo in collo il bambino, il piccolo Oreste. Guardava con odio il re che partiva dopo averle ucciso la figlia più cara, e pensava a una vendetta terribile. (pp. 128-129).

Una de las dos ilustraciones de Ezio Anichini (figg. 6 y 7) muestra a Clitemnestra arrodillada y triste en primer plano (fig. 7).

En vez en la serie italiana para niños “Banane d'oro” el mito de los Atridas está completamente ausente. Clitemnestra falta también en la serie de libritos que podemos reunir bajo la etiqueta *Per gioco* (Certaldo, Firenze, Federighi) o *Classicini* (Trieste, El), nombres de series editoriales: pequeños clásicos para niños, una forma de divulgación especial porque los destinatarios no son el público en general sino una categoría de edad. Asombra que entre los muchos autores clásicos encontramos a Ovidio y en particular las *Metamorfosis* que cuentan mitos crueles, tremendos, aunque infantilizados. En esta serie hay también importantes clásicos modernos (Dante, Boccaccio, Shakespeare, etc.).

## Cine para niños

También el cine, como las enciclopedias, puede estar reservado a los chicos, “minori” a los que a menudo en el pasado estaba vedado (14 o 18 años). El cine más pensado para chicos es el de los dibujos animados y el más interesante es el mitológico, al que recientemente Martin Lindner ha dedicado un ensayo específico para el *Companion* sobre el mundo antiguo en la pantalla, a cura de Arthur J. Pomeroy. Lindner amplía la categoría de los jóvenes, incluyendo también los “de todas las edades”<sup>4</sup>, y se centra después en Heracles, personaje mitológico en sí mismo apto para dibujos animados para niños.

Ya en 2008 concluyendo un precedente ensayo sobre Hercules animado trataba de individuar algunas características de la *animation for children*: tecnologías hipermodernas en la época de bronce, anacronismos, referencias a mitos o historias imaginadas conocidas por los niños, reducción de violencias y ausencias de sexo, en realidad no totalmente ausente, aunque en general heterosexual<sup>5</sup>. Pero justo Polon (cf. *infra*) parece legitimar incluso la homosexualidad, como en general los tebeos y los dibujos animados japoneses.

Entre los pocos estudios sobre el cine para niños se pueden recordar Kenneth Kidd, “Men Who Run the Wolves, and the Women who Love Them: Child Study and Compulsory Heterosexuality en Feral Child Films”, *The Lion and the Unicorn* 20, 1996, pp. 90-112 y B. Völker, *Kinderfilm. Stoff-und Projektenwicklung (Praxis Film 25)*, Konstanz 2005.

<sup>4</sup> Cf. Martin Lindner, “Mythology for the Young at Heart”, en Arthur J. Pomeroy (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Hoboken/ New Jersey, Wiley-Blackwell 2017, pp. 515-534, en part. 516.

<sup>5</sup> Cf. Lindner, “Colourful Heroes: Ancient Greece and the Children’s Animation film”, en Irene Berti-Marta García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2008, pp. 39-55, en part. p. 54: “sexual contents or implication but have significant problems with non-heterosexual elements”. Sobre cine y niños, cf. Giovanni Grazzini, *Dolci, pestiferi, perversi: i bambini del cinema*, Parma, Pratiche 1995; Aldo Modonesi (a cura di), *Schermi d’infanzia: il cinema per i ragazzi*, 1999; Alberto Fassina-Stefania Zanin (a cura di), *Lo schermo in cattedra. Cinema tra scuola e realtà giovanile*, 2 voll., Roma, Ed. CGS 1999; Giovanni Grazzini, “Bambini” y Gianni Rondolino, “Disney Walt (prop. Walter Elias)”, en *Enciclopedia del cinema*, Roma, Treccani 2003, pp. 402-406 y 332-335; Bruno Roberti, “spettacoli per ragazzi: cinema” y Mafra Gagliardi, “spettacoli per ragazzi: teatro”, en *Enciclopedia dei ragazzi*, Roma, Treccani 2006, pp. 147-149 y 150-152; Luciano Cecconi, *I bambini nel cinema. Le rappresentazioni dell’infanzia nella storia del cinema*, Milano, Franco Angeli 2006; Emiliano Morreale, “Bambino”, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*,



## Polon

Entre los dibujos mitológicos para chicos<sup>6</sup> el producto más complejo e imprescindible, aunque todavía muy poco estudiado<sup>7</sup>, es la serie *Olympos no Pollon* (*La pequeña Polon, Pollon dell'Olimpo*) del tebeista Hideo Azuma (autor también de *Nanako Sos = Nanà supergirl*). Nacido como manga en 1977, se ha transformado en 1982 en *anime* (= *animēshon*, trad. de *animation*), un dibujo animado<sup>8</sup> japonés titulado *Ochamegami Monogatari Korokoro Polon*, rodado por Takao Yotsuj, que traducía para chicos, mejor dicho para “chicas”, en una revista de *shojo* (“chicas”) las *Metamorfosis* de Ovidio en 46 episodios.

Milano, Mimesis 2014, vol. 1, p. 15; Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio 2014, pp. 130-139.

<sup>6</sup> Para niños son de hecho en primer lugar los tebeos mitológicos: Gemma López Martínez, “El teatro griego en imágenes para niños y adultos: el cuento y el cómic”, en José Ribeiro Ferriera, Paula Barata Dias (coord.), *Som e imagem no ensino dos estudos clássicos*, Instituto de estudos clássicos, Coimbra, s.f., pp. 283-292. Además: D. De Martino, “Lisistrata en el séptimo y en el noveno arte”, en F. De Martino-C. Morenilla (eds.), *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, Bari, Levante 2010, pp. 329-376, en part. 345-349 y 368-376. Muy interesante es el proyecto PI (= acrónimo de Pequeña infancia) de la Universidad de Coimbra en Portugal de “ofrecer a los niños del Departamento del Hospital Pediátrico de Coimbra y con niños y jóvenes de instituciones de solidaridad social”, cf. Ana Maria Seiça Paiva De Carvalho, “La experiencia del teatro comprometido 4 años del proyecto PI – 2001/2014”, en F. De Martino-C. Morenilla (eds.), *En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo*, Bari, Levante 2015, pp. 397-411.

<sup>7</sup> Sobre Polon, cf. D. Valentin Simion, *Il Dizionario dei Cartoni Animati*, Anton, Borgaro Torinese (To) 2009, p. 86 *sub voce* “C’era una volta Pollon”, Alessandro Aresu, *Generazione Bim bum bam*, Milano, Mondadori 2012; Enrico Cantino, *Dall’incantevole Creamy a Pollon. Maghette e incantesimi nell’animazione giapponese*, Milano, Mimesis 2015. Sobre el episodio de Electra y Orestes en Polon, cf. De Martino, “Elettra”, *cit.* p. 179. Aunque no aparezca ninguna mención a Polon, cf. también Nicholas A. Theisen, “Declassifying the Classical in Japanese Comics. Osamu Tezuka’s Apollo’s Song”, en George Kovacs-C.W. Marshall (eds.), *Classics and Comics*, Oxford-New York, Oxford University Press 2011, pp. 59-71, en particular 65-66 (sobre analogías con las *Coéforas* de Esquilo). Sobre la pervivencia del mito de Clitemnestra, cf. B. Baldarelli, “Agamemnon and Clytaemnestra”, en M. Moog-Grünewald (ed.), *Brill’s New Pauly. The Reception of Myth and Mythology*, Leiden-Boston, Brill 2010, pp. 37-42.

<sup>8</sup> Sobre la animación en general: Jayne Pilling (ed.), *Animation. 2D and beyond*, Crans-Près-Céligny, RotoVision 2001; Gianni Rondolino, “Animazione, cinema di”, en *Enciclopedia del cinema*, Roma, Treccani 2003, pp. 248-255 y *Storia del cinema d’animazione. Dalla lanterna magica a Walt Disney da Tex Avery a Steven Spielberg*, Torino, Utet 2003, y en particular el cap. XI de Chiara Magri (“Il cinema d’animazione verso il 2000”, pp. 402-493), donde todavía en

Polon se retrasmitió entre 1982 y 1983 en Japón y en el extranjero y también en Italia en el canal Italia1. La serie completa está inspirada en *Las metamorfosis* de Ovidio y más en general en la mitología griega, pero está muy reelaborada para un público de jóvenes.

Todas las traducciones son más o menos libres. Pero el hecho de que esté dedicada a jóvenes de alguna manera da rienda suelta a la fantasía que en esta serie llega casi a la anarquía, porque funde mitología antigua, costumbres japoneses y anacronismos<sup>9</sup>: *tatami*, sandalias fuera de casa, kimono, abanicos, baquetas de arroz, salvavidas (¡para Poseidón!), cigarrillos (para Apolo), ositos de peluche, uno comido (episodio 28, sobre la dieta de Eresictón), el otro apuñalado (en lugar de Agamenón); espaguetis de *ramen*, *sushi*, zumo de tomate; serpientes kappa; osos tanuki; harakiri de un dios, Dragón (episodio 27); Papa Noel (episodio 11); Superman en dos camafeos; popstar años '80; tv; discoteca; matrimonios en iglesia (episodios 31 y 39); alusiones a la Arca de Noé (episodio 32) y a Romeo y Julieta (episodio 39).

Entre los anacronismos impresiona sobre todo el polvo blanco que el científico Cha Cha Cha con pelo rosa dona a Polon (episodio 16) y que tiene efectos antidepresivos y eufóricos en los hombres y divinidades tristes, transparente metáfora de la cocaína, y el pato, amigo de Pollon, en que Artemis había transformado un chico, una metamorfosis en la forma particular y de gran actualidad del trans. Los límites del machismo y del feminismo son al centro del episodio 40 (*Polon entre las Amazonas*).

Rara en un *cartón* para chicos es también la atención por Hades en varios episodios: *Viaje al Hade* (episodio 11) donde la chica se llama 'Pillon' (muñeca de papel); el mito de Amor y Psique (episodio 20 *Psyche y el Monstruo*), una pareja difícil, de la cual la misma pareja fija Polon-Eros se puede considerar una versión ligera; Orfeo y Eurídice que Polon evitará hacer ir al Hade (episodio 15 *La lira de Orfeo*). También la Diosa de las diosas es un personaje especial, místico. Quizá incluso los pasadores en forma de mariposa, dicha Bon Bon, que por su forma llama el mundo ultraterreno.

Todas las historias son presentadas desde la perspectiva femenina o sea de la protagonista Polon, la hija de Apolo. En realidad casi todos los personajes

el § "2.2 Cinema d'animazione giapponese: pregiudizio e conversioni" (pp. 427-433) falta una referencia a Polon.

<sup>9</sup> <http://toonsforever.blogspot.it/2014/12/cera-una-voltapollon-la-recensione.html> [https://it.wikipedia.org/wiki/C%27era\\_una\\_volta...\\_Pollon](https://it.wikipedia.org/wiki/C%27era_una_volta..._Pollon) (con además los sucesivos pasajes en la TV italiana: Uno, Rete Quattro, Canale Cinque, Boing, Mediaset Extra).

son niños y toda la serie se basa en la ‘infantilización’ de los personajes de la mitología griega. Cada episodio es dedicado a un mito o a un personaje mitológico desde el primer episodio *La hija de Apolo* hasta el 46 *La caja de Pandora*. El punto de vista, como se decía, es el de la protagonista<sup>10</sup>, una niña que no ha logrado todavía volverse una verdadera diosa y que no maneja muy bien sus poderes sobrenaturales. Polon de hecho para volverse diosa debe recoger las “monedas del mérito” ayudando a una serie de personajes que necesitan su ayuda. Al lado de Polon hay casi siempre una figura masculina, el pequeño Eros, su mejor amigo, un niño casi siempre desnudo y chapucero, con la capacidad de volar. También masculinos son muchos de los otros personajes que le rodean como Apolo, el padre cariñoso de Polon, que en los primeros episodios busca una madre para su hija; Zeus, siempre en busca de mujeres; Poseidón el dios del mar que no sabe nadar; Hefestos, el antipático marido de Afrodita. Entre los femeninos están Era, Artemis y personajes secundarios como Eris, Atenas, Eos, Perséfone y la Diosa de las diosas, una figura inventada que se asemeja casi a una virgen cristiana.

Polon es una especie de *dea ex machina* porque al final logra solucionar todos los problemas de los personajes que encuentra. Entre sus habilidades está la de utilizar un polvo mágico blanco que quita todos los dolores y favorece alegría, que ha sido interpretado por algunos críticos como una referencia a la droga, como hemos indicado.

El mundo de Polon pues es un mundo de niños en el que hay espacio para algunos personajes trágicos, pero depurados de sus matices más violentos. Un ejemplo es Medea y sus secretos, personaje al que se dedica un episodio.

Según parece, el *cartón* no se ha traducido al inglés. En Italia en cambio el *anime* fue retransmitido con el título *C’era una volta... Pollon* entre 1982 y 1983, junto con otros dibujos animados (*Lady Oscar*, *Kiss me Licia*, *Ojos de gato*, *Holly y Benji*), en la transmisión para chicos *Bim Bum Bam*, de donde tomó el nombre la generación a la que era destinada y a la cual Alessandro Aresu ha dedicado el homónimo libro (*Generazione Bim Bum Bam*, Milano, Mondadori 2012). La generación era aquella de los niños que vieron la transmisión *Bim Bum Bam* desde el septiembre 1981 en varios emisores locales del grupo Rusconi y en 1982 en Italia 1, después desde 1991 en Canale 5,

<sup>10</sup> A lo largo de los episodios el punto de vista óptico es muchas veces femenino. Cfr. D. De Martino, “Miradas de mujeres en el cine trágico”, en F. De Martino-C. Morenilla (eds.), *La mirada de las mujeres*, Bari, Levante 2011, pp. 423-445.

y en 1997 de nuevo en Italia 1 hasta 2002 con Paolo “Piolo” Bonolis, Licia Colò y Manuela Blanchard y Cristina D’Avena que cantaba las siglas de los dibujos animados. La transmisión ganó el Telegatto como Mejor programa para los jóvenes, y ha sido retransmitida por Mediaset Extra (canal 34 del digital) 35 años después, el domingo 11 de diciembre del 2016 en un maratón desde 10h hasta 20h.

La serie fue replicada después en Radio Tele International (emitenente local de Crotona) y de inmediato retransmitida por La Cinq con el nombre *La petite Olympe et les dieux*. La “sigla” italiana (*Pollon, Pollon combinaguai*) es interpretada por Cristina D’Avena, escrita por Piero Cassano de los Matia Bazar y por Alessandra Valeri Manera. El tema principal es la felicidad que con la ayuda de Eros y de Apolo se podrá alcanzar en la ciudad de la felicidad, en el Olimpo, entonces una vez vuelta diosa o, quizá mejor, diva.

Sulla cima dell’Olimpo c’è una magica città/ gli abitanti dell’Olimpo sono le divinità/ poi lì c’è una bambina che ancora dea non è/ è graziosa e birichina  
Pollon il suo nome è...

*Pollon, Pollon combinaguai / Su nell’Olimpo felice tu stai / la beniamina di tutti gli dei (sei tu) sei tu/ o-uo-uo*

*Pollon, Pollon combinaguai/ su dai racconta quello che tu sai/ degli abitanti di questa città (città)*

Zeus è un nonno molto buono non si arrabbia quasi mai/ se però tu senti un tuono si è arrabbiato e sono guai/ è chiamato anche Giove ed è il padre degli dei/ è sposato con Giunone che è una dea pure lei

*Pollon, Pollon combinaguai/ Su nell’Olimpo felice tu stai/ la beniamina di tutti gli dei (sei tu) sei tu/ o-uo-uo*

*Pollon, Pollon combinaguai/ su dai racconta quello che tu sai/ degli abitanti di questa città (città)*

Dio del sole, babbo Apollo, per il cielo se ne va / su di un carro a rompocollo, sempre a gran velocità/ egli è anche pigro assai ed al dovere mancherà / ed il sole, tu vedrai, prima o poi non sorgerà

*Pollon, Pollon combinaguai/ Su nell’Olimpo felice tu stai/ la beniamina di tutti gli dei (sei tu) sei tu/ o-uo-uo*

*Pollon, Pollon combinaguai/ su dai racconta quello che tu sai/ degli abitanti di questa città (città)*

Eros è mio grande amico, porta sempre buonumore/ è simpatico e ti dico che comanda lui l’amore/ e lo fa con frecce d’oro con cui poi lui centra i cuori / ed i cuori di costoro troveranno grandi amori

*Pollon, Pollon combinaguai/ Su nell’Olimpo felice tu stai/ la beniamina di tutti gli dei (sei tu) sei tu/ o-uo-uo*

*Pollon, Pollon combinaguai/ su dai racconta quello che tu sai/ degli abitanti di questa città*

*Pollon, Pollon combinaguai/ Su nell'Olimpo felice tu stai/ la beniamina di tutti gli dei (sei tu) sei tu/ o-uo-uo*

*Pollon, Pollon combinaguai/ su dai racconta quello che tu sai/ degli abitanti di questa città.*

En España<sup>11</sup> *Polon* fue doblado, no muy bien, sea en castellano sea en catalán. El estribillo de la canción “La petita Polón” suena así en catalán: *la Petita Polon és una mica capritxosa però també és la més dolça de sota del sol. És feliç, és feliç, jugant amb els seus amics; és feliç, és feliç, simpàtica Polón. L'estima tothom, encara que de vegades fa dolenteries....*

## Polon, Orestes y Clitemnestra

El episodio en el cual se encuentra el personaje de Clitemnestra cuenta el regreso y la venganza de Orestes, tema central de la *Orestíada* en *Las Coéforas*<sup>12</sup>. El episodio es titulado *Orestes y Electra* y es el número 41, uno de los últimos de la serie. El mito es totalmente reinventado, reescrito y contado desde la perspectiva de la pequeña Polon. El primer personaje en aparecer dentro del *cartón* es Orestes en busca de comida y con proyectos de venganza contra Egisto. El joven encuentra una cesta de hongos “especiales” recogida por Polon y su fiel amigo, dejada sin vigilancia. Son una especie de versión infantil de las flores de loto ya que quien los come se pone a reír. Polon encuentra a Egisto justo cuando está riendo después de haber comido estos hongos. Polon ya aquí se presenta, al igual de lo que pasará al final, como una *dea ex machina* ya que prepara un medicamento que soluciona el problema de la risa de Orestes. La salvífica intervención de Polon de hecho abre y cierra el episodio ya que será

<sup>11</sup> <http://retromemories.net/la-petita-polon/> Video youtube: 1 episodio (<https://www.youtube.com/watch?v=9Y8YJ6lC3Dw>); Apolo y Dafne, pero solo con música sin palabras (<https://www.youtube.com/watch?v=zEpqQRnIxGM>)

<sup>12</sup> Otro episodio (17) se llama *Las profecías de Casandra*, que pero no tiene nada que ver con el mito de los Atridas. En esta versión Casandra no muere. Sobre la pervivencia del mito de Casandra, cf. Laura Monrós Gaspar, *Cassandra the Fortune-Teller. Prophets, Gipsies and Victorian Burslesque*, Bari, Levante 2011.

ella que permitirá la venganza de Orestes, mientras que es muy reducida la importancia del papel de Electra que en cambio aquí es una víctima totalmente pasiva. Orestes empieza a contar a Polon y a Eros su historia a través de un *flashback* que muestra los acontecimientos de su tragedia. De todas maneras, la tragicidad del cuento es parodiada a través de imágenes irónicas como Agamenón que duerme con un peluche entre los brazos. Egisto, el usurpador del trono, trata de matarlo durante el sueño pero se equivoca y acuchilla el peluche en lugar de su rival, el cual sin embargo muere por el espanto. Orestes cuenta que después del asesinato él junto con la madre y la hermana trataron de huir del castillo real, pero fueron detenidos por Egisto. Clitemnestra es representada inicialmente con una imagen fija mientras está huyendo del castillo con los hijos y a continuación corriendo. De nuevo en una imagen fija es detenida por un soldado y finalmente toma la palabra cuando ve al hijo tirado a un río por Egisto. El que había sido un *kophon prosopon* habla para llamar al hijo “Orestes mi niño”. Ya en el *flashback* Clitemnestra es totalmente humanizada y se presenta como la clásica mujer del rey aprisionada por el usurpador del reino, y todo el mito es reescrito de manera que se asemeje más a los clásicos cuentos de hada. A lo largo del dibujo animado, más que a Clitemnestra se deja espacio a Electra, forzada a casarse con Egisto, con la amenaza de hacer daño a Clitemnestra como recuerda un guardia del rey. Clitemnestra entonces es doblemente víctima, ya que además de quedarse encarcelada corre peligro su vida.

La estratagema de Polon para ayudar a Orestes es totalmente inventada: se ofrece a entregar pasteles para la boda de Egisto y así logra entrar en el castillo del rey. La noche antes de las bodas Eros habla con Electra y le explica que es el dios del amor, que su hermano está vivo y que la va a salvar. Eros habla también con Clitemnestra, volando a su celda, la cual gráficamente es representada como una abuela cariñosa que, en cuanto escucha que Orestes está vivo, se pone a llorar. Los contrastes entre madre e hijo son totalmente neutralizados y Clitemnestra es una madre riquísima en buenos sentimientos hacia su hijo.

Orestes y Polon vengan la muerte de Agamenón sirviendo postres condimentados con los hongos que provocan ataques de risa. Todos los invitados se ponen a reír excepto Egisto, que se enfrenta con Orestes en un duelo. Polon en el momento de peligro invoca un personaje femenino, una *super-dea ex machina* que esta vez pero explica que debe ser Orestes quien tiene que ganar con sus propias fuerzas. Una magia de Polon restituye la espada a Orestes, quien logra vencer a su rival. El final trágico es anulado y Orestes perdona a Egisto que considera demasiado débil y estúpido.

Apolo, padre de Polon, avisado de que su hija quiere ayudar a Orestes, con su carro del sol va en busca de la niña. Apolo observa el final feliz con Orestes y Clitemnestra, que agradecen la ayuda a Polon y a Eros.

El *happy end* es subrayado por la distribución a Electra por parte de Polon de una substancia que restituye la alegría. Al final se explica que Egisto y toda la corte del castillo se quedarán para siempre riendo a causa de los hongos.

### Humanizar a Clitemnestra

La operación de humanizar a Clitemnestra realizada en la serie Polon es extrema y contagiosa, porque implica también a otros malvados, desde Agamenón, filicida, hasta el más “malo” en absoluto, Egisto. La tremenda historia trágica encuentra en este final una risa liberatoria que se vuelve una especie de salvoconducto para salvar incluso a Egisto. También el único muerto, Agamenón, muere menos cruentemente que en el mito originario, sólo por miedo, no de muerte violenta.

Pero la operación non era totalmente nueva tampoco para Egisto<sup>13</sup>, humanizado por ejemplo por Yourcenar en *Electra o caída de las máscaras*.

En realidad el personaje de Clitemnestra fue pronto objeto de un lento, largo y continuo proceso de humanización<sup>14</sup>, comenzado ya con Omero. En el tratado pseudopltarquero *De Homero*, una verdadera introducción a Omero, se subraya que Clitemnestra había sido buena hasta que se quedó con ella el aedo que Agamenón había dejado como su tutor<sup>15</sup>. Esta humanización continúa con la *Ifigenia en Áulide* donde Eurípides se centra en el sacrificio de Ifigenia como atenuante.

<sup>13</sup> Sobre Egisto, cf. I. Dazzi, “Egisto nelle riscritture novecentesche dell’*Orestea*: immagini di potere tra politica e psicanalisi”, *Ricerche di S/Confine*, vol. I, n. 1 (2010) ([www.ricerchedisconfine.info](http://www.ricerchedisconfine.info)).

<sup>14</sup> J.V. Bañuls Oller & C. Gomez Cortell, “De Esquilo a Jean-Pierre Giradoux, de la deshumanización de Clitemnestra” y M. do Ceu Fialho, “Eurípides e a reabilitação de Clitemnestra”, en este mismo volumen pp. 35-66 y 231-248.

<sup>15</sup> Cf. F. De Martino, “Gli occhi del Coro. Appunti su teatro e comunicazione visiva”, en J.V. Bañuls-F. De Martino (eds.), *El coro dramático: un personaje singular*, Bari, Levante 2017, pp. 55-118, en part. 72-73.

## Apéndice

### *Il Tesoro del ragazzo italiano, Torino, Utet 1950, vol. IV*



1



2



3



4



5

1: p. 128: ... *afferra Cassandra per i capelli e, trascinandola nella reggia, con la medesima scure la uccide* (pag. 134). 2: p. 136: *La dea Minerva appare al suplice in tutta la sua maestà* (p.138); 3: p. 133: - *Salve, o mio sposo vittorioso. - gli disse con enfasi...* 4. p. 135: *Con disperata gioia allora Elettra abbraccia il fratello*. 5. p. 134 ...*Ahí, ahí, ... quali terribili cose si svelano ai miei occhi...* (pag. 133).



**Laura Orvieto**  
*Storie della storia del mondo greche e barbare*, Firenze,  
 Bemporad Marzocco s.d.



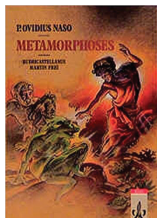
**6 Casandra**



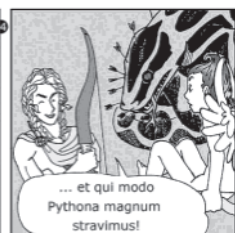
**7 Ifigenia y Clitemnestra**

6: entre pp. 80 y 81: . . . *Cassandra vide un grande lampeggio di spade...* (Pag. 91). 7: entre pp. 128 y 120: *Il prete disse le parole sacre e alzò la spada per uccidere la principessa* (Pag. 128).

## Ovidio



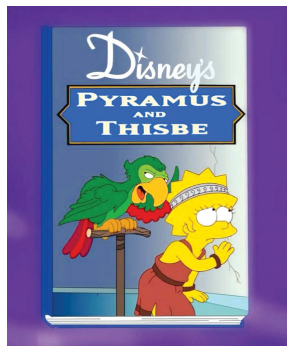
Rubricastellanus (= “Castillo rojo”, *nickname* de Karl-Heinz Graf von Rothenburg)-Martin Frei, P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, (“Scriptores antiqui Romani imaginibus ornati”), Stuttgart (u. a.), Klett 1996. Cf. K. Geu-H. Haase-B. Eichkoff “Fumetti”, *Kleos* 9, 2004, pp. 89-102, en part. 94.



Michaela Hellmich (ed.), *Ovid, Verwandlungsgeschichten. Ein Comic als Ovid-Lektüre*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Bristol C.T. USA, Vandenhoeck & Ruprecht LLC 2015, 2014.

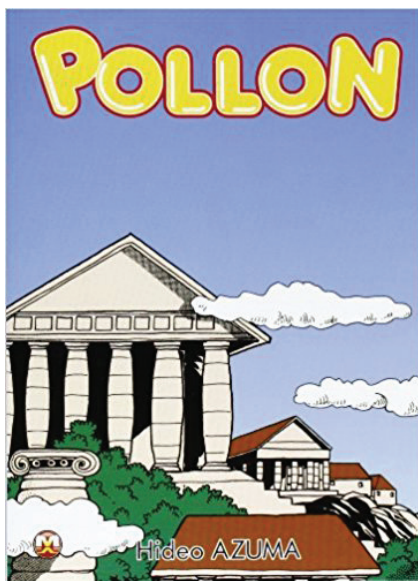
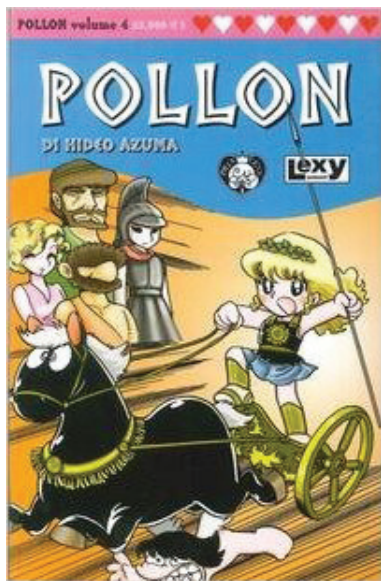
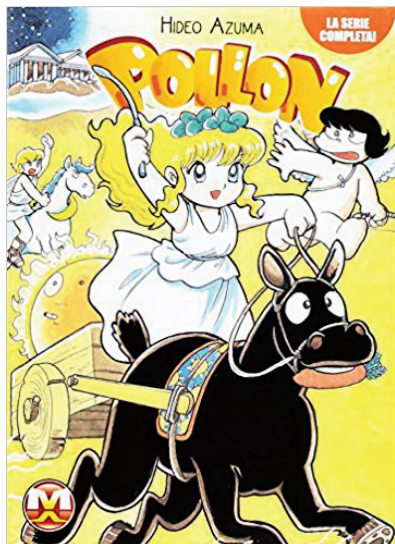


Magda van Tilburg (ed.), *Ovidius, Phaëthon. Ein Comic mit lateinischem Originaltext und Zeichnungen*, C.C. Buchner.



[https://simpsonswiki.com/wiki/Disney's\\_Pyramus\\_and\\_Thisbe](https://simpsonswiki.com/wiki/Disney's_Pyramus_and_Thisbe)

### Polon



## Polon



### Episodio 41: *Electra y Orestes*



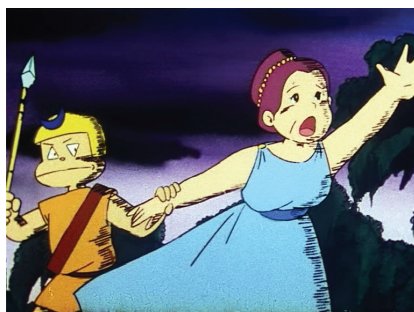
Orestes y Electra



Egisto y Agamenón que muere por miedo



Clitemnestra y los hijos



Clitemnestra con un soldado



Clitemnestra con Egisto y Electra



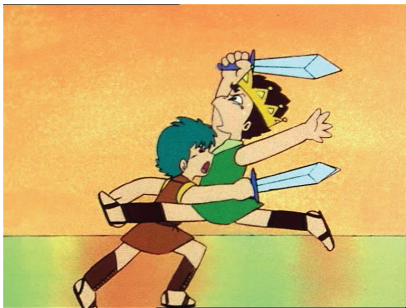
Clitemnestra con Eros y un soldado



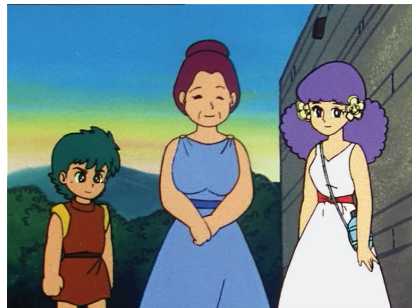
Las bodas de Egisto y Electra



**Electra riendo y Egisto riendo**



**Duelo no mortal  
entre Orestes y Egisto**



**Orestes, Clitemnestra y Electra  
de nuevo juntos**



FRANCESCO DE MARTINO  
Università di Foggia

## L'ADDIO DI CLITENNESTRA

**Abstract:** The scene in the Aeschylus' *Choeforoï* with Clitennestra who breaks and extends her breast to her son Orestes is both a 'supplication', paradoxical because in her own home and aimed at a son just "resurrected", and a 'curse', that of the breast, known by popular testimonials. The many literary and (more rare) iconographic similar places confirm the singularity of the scene and the importance of Orestes as the archetype of a series of popular customs in the same Athens.

**Keywords:** Clitennestra, nude breasts, supplication and curse (of the breasts), Orestes.

**Donne da copertina.** Intitolai così nel 2001 una relazione per uno dei congressi di Valencia (*El perfil de les ombres*)<sup>1</sup>, dedicata alle grandi protagoniste tragiche: donne estreme, radicalizzate, uniche, adatte a stare in copertina. In appendice raccogliero donne e madonne da Semele a Maria col pancione.

Da copertina, come e più delle altre, è Clitennestra soprattutto nella famosa scena delle *Coefore* 894-929 con il primo piano sul seno offerto ad Oreste, che però, dopo un attimo di tentennamento, resistendo al gesto, la ucciderà: una scena di addio degna di un grande regista come Eschilo, di grande effetto, di grande impatto. Nicole Loraux, intravedendo dietro Clitennestra la Gorgone e l'incestuosa Giocasta, parla di "choc" (1986, p. 99), Oliver Taplin di "shocking realism" (2007, p. 57) e Alan H. Sommerstein dice che è "powerful enough, in all conscience, even to one who comes to the play with no knowledge of the cultural background" (1980, p. 71).

<sup>1</sup> Cf. De Martino 2002.



**Loci similes.** Clitennestra non fu la prima e neppure l'ultima a scoprire e offrire il seno, come mostrano i numerosi *loci similes*, più di una ventina. L'archetipo letterario (non teatrale) è nel 22 dell'*Iliade* (vv. 79-88). Priamo e Ecuba supplicano Ettore con un gesto estremo e ruffiano che, in entrambi i casi, coinvolge intimità. Priamo ricorda il pube, Ecuba mostra il seno<sup>2</sup>. La singolarità e la grandiosità di questo archetipo è che sono una coppia ed anche che è una tele-supplica. I supplici sono troppo lontani dal supplicato, che non potrebbe neppure sentirli. Il dettaglio della "coppia" ritorna secoli dopo in un romanzo di Caritone (*Storia di Cherea e Calliroe* 3.5) che ne fa una versione farsesca. Il vecchio padre supplica Cherea di non salpare fino a quando non sarà del tutto morto. La madre invece denuda il seno non per convincere il figlio a rinunciare ad un viaggio pericoloso e potenzialmente mortale ma per essere invece imbarcata anche lei. Come in una farsa, la madre è pronta a gettarsi in mare, ma alla fine è il figlio a gettarsi, anche se poi viene subito salvato dai marinai.

I *loci similes* sono non solo numerosi ma anche di vario tipo. Non ci sono solo seni di madri, ma anche di nutrici [di Fedra, di Deianira, di Mirra (Ov. *Met.* 10.384-393, 419-420), Agatoclea nutrice di Agatocle (Plb. 15.31.13), di mogli (Elena), di sacrificate (Polissena, Cassandra), di modelle come Frine, di assediate, come le madri di Gergovia nel *de bello gallico* di Cesare, che denudano il seno contro i romani che le assediano. Questa varietà di casi è difficile da spiegare con formule univoche, come "riti di aggregazione" all'interno dei rapporti intertribali, tra classi di età o gruppi sessuali (Dumézil 1942, Cipriani 1986, pp. 64-65) o come rituali "tentazioni" dell'eroe (e in futuro del santo), con punte di erotismo incestuoso.

L'interpretazione della varietà di casi è complicata dal fatto che i seni sono denudati spesso per evitare la *mors immatura*<sup>3</sup> di un figlio o di un figlioccio<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Ecuba fa riferimento anche ad un'altra parte del corpo di madre: *Il.* 22.82 "creatura mia (τέκνον)", 87 "caro *thalos*, che io di persona generai (τέκον αὐτή)". Allo stesso modo e più esplicitamente Oreste dice "lasciato lo stesso posto di me" (*A. Ch.* 543). Seno e grembo sono abbinati anche in Anonimo, *AP* 9.126-127: "Dove punti la spada, nel grembo o nelle mammelle (κατὰ γαστέρος ἢ κατὰ μαζῶν)? Il grembo ti assicurò il puerperio (Γαστήρ ἢ σ' ἐλόχευσεν), le mammelle ti nutrirono (ἀναθρέψαντο δὲ μαζοί)".

<sup>3</sup> Sulla *mors immatura*, cf. Griessmair 1966, Stramaglia 1999, pp. 9-10. Persino nel giudizio di Paride, vinto da Afrodite col denudamento del seno (*Coluth.* 154-158), si intravede la *mors immatura* collettiva di Greci e Troiani.

<sup>4</sup> Il *topos* è presente anche in alcuni epigrammi funebri: Morenilla-Crespo 2002; Lagüerri Pubill 2015, p. 37.

Più raramente il seno viene denudato per salvare la propria vita, come nel caso di Frine, delle madri di Gergovia, di Elena<sup>5</sup> e soprattutto di Clitennestra. In realtà il nudo *ad misericordiam* come si usa chiamarlo è sì per evitare la *mors* di un figlio, ma perché produrrebbe la morte propria. In un modo o nell'altro sono quasi sempre addii. Ma quello di Clitennestra ha qualcosa di diverso da tutti gli altri.

Tra i *loci similes*, alcuni sono vere e proprie 'ripreses' della scena di Clitennestra. Euripide allude ad essa nell'*Elettra* 1206-1231 (ORESTE *al Coro*) e più volte nell'*Oreste* 526-528 (TINDAREO *a Oreste*), 566-570 (ORESTE), 839-843 (CORO), con dettagli non forniti nelle *Coefore* perché lì la scena è recitata, non descritta. Un'altra possibile ripresa la dirò alla fine, perché alla fine l'ho rintracciata.

**Mastobolia.** Il gesto del seno è forte, aggressivo, 'marziale'. In Euripide il gesto di Clitennestra è descritto come "sfoderare", "tirare fuori", "espellere", "protendere", una sorta di "mastobolia". Espressioni analoghe usano Polibio, Caritone (*Storia di Cherea e Calliroe*) ed anche Cesare per le madri che nella battaglia di Gergovia (52 a.C.) "scagliavano vesti e argento e si protendevano a petto nudo" (*de bello gallico* 7.47.4-5). Metafore militari usano Nonno per i seni di Semele (*D.* 7.264) e Seneca per i seni di Giocasta (*Ph.* 405). E già in Omero Ecuba "spingeva in su" il seno. In un'epigrafe del II sec. d.C. una certa Alessandra invoca (o ringrazia per) una guarigione. Ma il verbo non è il "più comune ἀνέθηκεν" "dedicò" ma ἀνήστησεν "eresse", da ἀνίσθημι simile ad ἀνίημι. "Il verbo prescelto si adatta, del resto, assai bene all'azione di «erigere» una stele" (Guarducci 1974, p. 61 e fig. 30), tanto più in riferimento a seni da "tirare su".

Hom. *Il.* 20.80: slacciando il seno (κόλπον ἀνιεμένη).

E. *El.* 1207: ORESTE espulse fuori dai suoi pepli, mostrò (ἔβαλεν, ἔδειξε) il

<sup>5</sup> Nel caso di Elena (E. *Andr.* 629, Ar. *Lys.* 155-156) il gesto va rapportato all'eroticismo nuziale, come mostrano le carezze al seno su vasi "nuziali" (Baggio 2004, pp. 212-216) e su un rilievo ligneo da Samo, inteso di solito come *hieros gamos* di Zeus e Era, che Fridh-Haneson 1983, interpreta "connettendolo con le tematiche dell'allattamento di un mortale da parte della divinità attraverso cui otterrebbe l'immortalità. Si tratterebbe di un atto carico di magia, che dà forza per intraprendere un nuovo percorso di vita" (Baggio 2004, p. 216). Un altro palpeggio (di un Satiro ad una Menade) è su un affresco pompeiano (I a.C.), Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

seno; *Or.* 527 TINDAREO espulse il seno (ἐξέβαλλε μαστόν), 568 ORESTE donne a caccia di pietà con i seni (μαστοῖς τὸν ἔλεον θηρώμεναι), 841 CORO il seno proteso (μαστόν ὑπερέλλοντ’).

Plb. 2.56.7-8: espulsioni di seni (μαστοῶν ἐκβολάς), 15.31.13: protendendo (*sc.* Agatoclea e gli altri) attraverso l’inferriata [...] le mani e i seni (προτεινάντες [...] τοὺς μαστούς).

Charito 3.5: (*sc.* la madre di Cherea) si strappò la camicia, e protendendo il seno (προτεινούσα τὰς θηλάς).

Nonn. *D.* 7.264: i nudi/ seni si incorazzarono per saettare amore (γυμνοὶ/ μαῖοι ἐθωρήχθησαν ἀκοντιστήρες Ἐρώτων)<sup>6</sup>.

Caes. *de bello gallico* 7.47.4-5: *vestem argentumque iactabant, et pectore nudo prominentes*<sup>7</sup>.



1



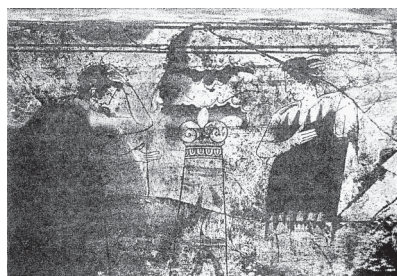
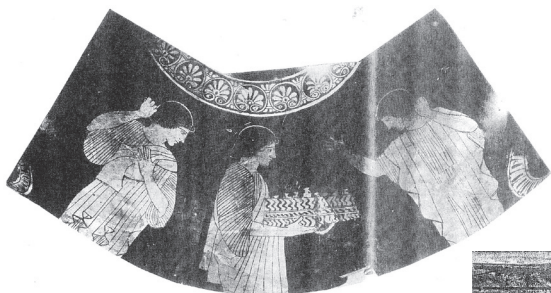
2

1. Una delle placche forate da Egina (660 a.C. circa), con fanciulle in topless che protendono i seni. Altri topless: quattro piccole cariatidi che sollevano il seno in due lampade votive (620 a.C. circa). Cf. Wickert-Micknat 1982, R 111, Ab. 10a (“Die Handung der Hände typisiert das Bereitmachen der Brüste zum Säugen”) e R 112. C. Altro materiale: Sabbione 1984, pp. 272-275, Castellaneta 2013, pp. 27-28 e n. 52. 2. Guarducci 1974, pp. 60-61 e fig. 30.

<sup>6</sup> In *D.* 35.26 l’espressione si riferisce alle cosce di una fanciulla, cf. Gigli Piccardi 2003, p. 559 e, più in generale, 1985, pp. 57-63, e Castellaneta 2013, pp. 45-46.

<sup>7</sup> Cf. Cipriani 1986, pp. 72-73. La battaglia fu vinta da Vercingetorige.

**La mano sul seno.** Il seno è la parte del corpo soprattutto femminile<sup>8</sup> deputata ad esprimere il dolore funebre. In alcune raffigurazioni vascolari, una donna poggia una mano sul proprio petto di fronte ad un defunto. Un vaso è contemporaneo alle *Coefore* (458 a.C.) e si è pensato che “il gesto di portare la mano al petto potrebbe, forse derivare dall’influenza della raffigurazione dell’atto iterato nei *kommoi* tragici, come quello delle stesse *Coefore*, dove si dice: “E io batto sul mio petto un pianto Ario [...] e la mano tu vedi dall’alto da lungi calando/ incessante violenta colpire strappare sfregiare ferire/ e dei colpi risuona percosso questo mio capo straziato”, ove tra l’altro sono vicini i due atti qui considerati” (Pedrina 2001, p. 121).



3. *hydria* attica a f.r. (460-450 a.C.): la figura femminile a sinistra con una mano si strappa i capelli e tiene l'altra sul petto (Pedrina 2001, pp. 120-121 e 301, fig. 68); 4. *lekythos* attica del Pittore delle donne, 440 a.C. Monaco 2778: la figura femminile a destra ha una mano sul petto (Pedrina 2001, pp. 122 e n. 461 e 314 fig. 80); cf. *lekythos* del Pittore delle donne, Paris, Louvre CA 1329: la figura femminile a destra della stele ha una mano sul petto (Pedrina 2001, pp. 122-123 e n. 462).

<sup>8</sup> Cf. Pedrina 2001, pp. 119-120 e 277 fig. 51 (*sternotypia* ma anche sottolineatura del petto come luogo del dolore), 122 e n. 463, dove una mano maschile sul petto viene interpretata come segno di ringraziamento.

In altre raffigurazioni la donna posa una mano sul petto di una morta o di un morto e in quest'ultimo caso si tratta verosimilmente di Ecuba e di Priamo che sta per essere ucciso:



5



6

5. *pinax* fine VII sec. da Olympos (Attica), New York, Metropolitan Museum of Art 14.146.3 (Pedrina 2001, pp. 124 e n. 469, 224 fig. 14); 6. anfora attica a f.n. da Egina, 520 a.C., Berlin, Antikensammlung Staatliche Museen F 3996: una donna (Ecuba?) posa una mano sul petto di Priamo che sta per essere ucciso (Pedrina 2001, pp. 124 e n. 472 e 249 fig. 33).

**Morte e seno nudo.** L'abbinamento di un morto e di seni nudi è testimoniato, ma non spiegato, già in Erodoto per l'Egitto. Anche Giocasta nella *Tebaide* di Stazio “esce di casa [...] a petto nudo insanguinato (*pectore nuda cruento*)” (11.315) quando apprende del triste destino dei suoi figli. A sua volta Artemidoro 1.41 ricorda il ruolo dei seni nel lutto. Non mancano testimonianze iconografiche di topless funebri ed anche di donne/divinità che protendono i seni (come in alcuni rilievi del VII sec. a.C.) evidentemente per suggerire l'allattamento. L'egizia Iside che allatta Horus, la dea Astarte, l'Afrodite dei Semiti settentrionali e dei Fenici, e la *Mater lactans*, o Madonna del latte, dell'iconografia cristiana sono tutte varianti di uno stesso schema iconografico. Il seno scoperto in presenza di un morto potrebbe rappresentare un'estrema occasione offerta al morto di tornare bambino, per consentirgli all'ultimo momento una possibile rinascita, una supplica *in extremis* al morto come se potesse ancora non morire, un “invito al ritorno”, come lo definì Ernesto De Martino: “il gesto di scoprirsi il petto sarebbe allora solo in apparenza lascivo e può mediare un ethos elevato, come nel caso di una madre che esibisce i seni al figlio morto: seni che qui assurgono a simbolo del latte dato

e perduto e al tempo stesso a scongiurante invito al ritorno: a tanto accenna Ecuba che solleva il seno davanti a Ettore votato a sicura morte” (1958, pp. 224-225).

Hdt. 2.85: 1. [...] Se muore loro un qualche familiare di riguardo, tutte le donne della casa si coprono di fango la testa o anche il viso, quindi, lasciato il morto in casa, si percuotono andando e venendo per la città con vesti succinte e mostrano le mammelle (ὕπεζώμεναι καὶ φαίνουσαι τοὺς μαζοὺς), e vanno con loro tutte le donne del parentado. 2. Gli uomini si percuotono da un'altra parte, anch'essi con vesti succinte (ὕπεζώμενοι). (trad. A. Fraschetti)

Stat. *Theb.* 11.315-318: Intanto la madre (*genetrix*), non appena ode con raccapriccio la notizia dell'evento funesto (*funestae sortis*), vi presta subito fede e ne è sconvolta tanto che esce di casa, strappandosi i capelli e graffiandosi a sangue il volto e il petto nudo (*pectore nuda cruento*), dimentica della dignità del suo sesso e del suo grado. (trad. G. Faranda Villa)

Artem. 1.41 Il petto e le mammelle: Se hanno qualche malattia e sono come ulcerate annunciano una malattia, e se cadono, la morte dei figli di chi fa il sogno; quando non vi siano figli, questo sogno preannuncia miseria e sovente anche lutti in particolare alle donne: queste infatti nel lutto si lacerano il seno (ἐν <τῷ> πένθει τοὺς μαζοὺς λωβῶνται). (trad. D. Del Corno). Cf. 1.16 (*I lattanti*) e 5.37 (sogno di occhio nella mammella).

### Lamentatrici in topless



7a



7b



7c



7d

7a. Affresco dalla tomba di Ramose, XIV secolo a.C. Lamentatrici a seno nudo e con le braccia protese verso l'alto. 7b. Lamentatrice di Raya, da Tebe, XIV secolo a.C. Esibizione dei seni; De Martino 1958, fig. 27. 7c. Sarcophago del re Achiram, XIII sec. a.C. Due lamentatrici esibiscono i seni e due si percuotono il capo, Beirut National Museum; De Martino 1958, fig. 42. 7d. Fr. di *pinax* attica a figure nere, VI sec. a.C. Fanciulla con busto scoperto. Atene, Collezione Vlasto; Pedrina 2001, p. 258, fig. 39.

**Hapax dromena.** Rispetto alle riprese e ai numerosi *loci similes* la scena di Clitennestra a seno nudo resta però un *unicum*, perché era agita, non solo descritta, un “atto” che nessun drammaturgo sembra aver osato rifare o imitare, tranne forse Seneca in *Ph.* 447 *GIOCASTA hanc petite ventrem*. La scena è infatti un *hapax dromenon*. Gli *hapax dromena* sono le scene uniche presenti, a quanto ci risulta, in un solo drammaturgo e che proprio per questa unicità sono entrate nel repertorio mitografico e iconografico<sup>9</sup>. In verità, come dirò alla fine, in questo caso si tratterebbe di *dis dromena*.

La scena era di ‘nudo’ femminile, la prima nella storia dello spettacolo, ovviamente nei limiti in cui era possibile allora: un nudo femminile agito sulla scena da un attore maschio e per un personaggio mascolino come Clitennestra

<sup>9</sup> Ne hanno parlato nel seminario *Pots&Plays*, pubblicato preliminarmente in *Engramma* n. 99 luglio/agosto 2012 e poi in Borgognon 2015, pp. 52-53. Gli esempi più noti sono l'ombra di Clitennestra che sveglia le Erinni nelle *Eumenidi*, Medea che dopo l'infanticidio fugge sul carro del Sole (invenzione drammaturgica euripidea), Tecmessa che ricopre il corpo di Aiace suicida (invenzione drammaturgica di Sofocle in *Aiace*), Neottolemo presso l'*omphalos* di Delfi che si difende dall'aggressione omicida di Oreste (invenzione drammaturgica di Euripide nell'*Andromaca*).

(A. Ag. 351) con simbolicità 'rituale'. Che la scena fosse di nudo è confermato dalle testimonianze iconografiche antiche, nelle quali nudo è anche Oreste, nudità a sua volta eroica ed infantile.

A Siracusa nella primavera del 2004 (9 maggio-22 giugno 2014) Elisabetta Pozzi interpretò la stessa scena denudando davvero il seno di fronte ad Oreste (Francesco Scianna) nelle *Coefore* con la regia di Daniele Salvo. Salvo era della scuola di Ronconi ed aveva già messo in scena le tragedie sofoclee *Edipo a Colono*, *Aiace* e *Edipo Re*. La scena di Elisabetta Pozzi e l'anfora di Paestum (fig. 10) sono entrambe nella locandina di un seminario di studio a Roma il 17 novembre (fig. 13) al quale io stesso ho partecipato e nel quale è stato presentato un progetto di *Dizionario delle credenze greche e latine* per Bompiani.

Nelle *Coefore* moderne non ci sono molte versioni realistiche del seno di Clitennestra<sup>10</sup>. Un caso interessante è un film del 2001 *Luna Rossa*, una specie di *Oresteia* camorristica. Clitennestra si chiama qui Irene e ordina l'uccisione del marito Amerigo (Toni Servillo = Agamennone), responsabile del sacrificio di una delle sue figlie, al suo amante Egi-dio (= Egi-sto), a sua volta ucciso da Oreste (Domenico Balsamo). Alla fine del film, Licia Miglietta (= Irene = Clitennestra) in camera da letto di fronte ad Oreste che sta per ucciderla gli confessa che in realtà è figlio di Egidio non di Amerigo (la versione somiglia a quella della scrittrice belga Marguerite Yourcenar, *Elettra, o la caduta delle maschere*, 1954). Poi simbolicamente si stende sul letto e soprattutto slaccia la camicetta, un gesto allusivo all'ostensione del seno. Oreste però le spara.

Il seno di Clitennestra nelle *Coefore* merita dunque un posto nella storia del seno nudo nello spettacolo, molto tempo prima dei primi seni nudi nel cinema muto e in quello sonoro<sup>11</sup>. Anche nell'arazzo fiammingo (fig. 16) con-

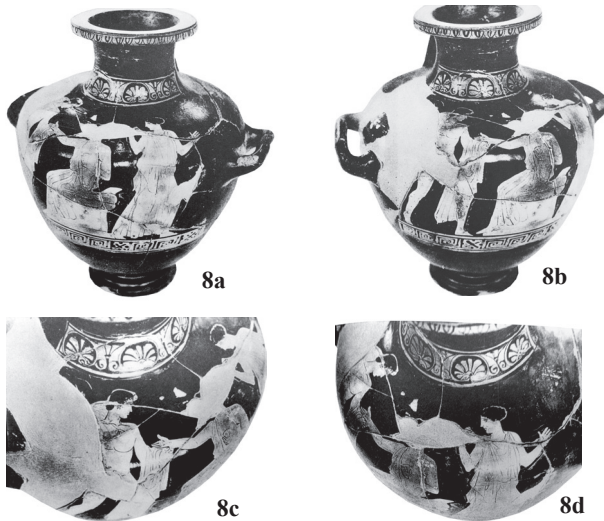
<sup>10</sup> Altre *Coefore* dell'INDA: 1978, Regia di Giuseppe Di Martino, 1996, Regia di Giorgio Pressburger (con registrazione visiva), 2001, Regia di Antonio Calenda.

<sup>11</sup> I primi dimenticati seni nudi nel cinema muto risalgono a due film danteschi e sono già letterari: Anonima (Francesca da Rimini), in *Inferno* (1911), regia di Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo, della Helios film (girone: adulatori/dissoluti), e in *L'Inferno* (1911), regia di Francesco Bartolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, Milano Film; inserti con nudi sono 'citati' poi in *Go Down, Death!*, (1944) di Spencer Williams (De Martino 2016). Altri e più noti nudi: Paola Borboni (Sirena), *Alga marina* di Carlo Veneziani (1925); Danzatrici arabe in *Aldebaran* di Alessandro Blasetti (1935); Vittoria Carpi (sposa di Artalo), breve apparizione in *La corona di ferro* (1941) di Alessandro Blasetti; Hana Vítová, *Noční motýl* (1941); Clara Calamai, *I pirati della Malesia* (1941) di Enrico Guazzoni (dal romanzo *I pirati della Malesia* di Emilio Salgari), e, nella parte di Gertrude, solo un secondo, in *La cena delle beffe* (1942) di



servato al Museu de São Roque (Lisbona) la mano sul seno di Clitennestra significa dolore (cf. figg. 3-4)<sup>12</sup>, ma va interpretata anche alla luce dell'iconografia di Clitennestra che offre il seno a Oreste. Clitennestra – l'unica dei personaggi principali a non guardare l'altare – soffre per l'imminente sacrificio, ma si rivolge ad Oreste tenendo in pugno il seno.

### Arte antica



**8a-d.** Una donna (Clitennestra) seduta su un altare espone con la sinistra il seno ad un giovane (Oreste). Mancano iscrizioni di identità. *kalpis* attica a f.r., c. 440 (Nauplia, Mus. 11609/180) (= *LIMC* I Alkmaion 12, Klytaimestra 36; *ARV* 1061.154—BAD 213785). Cf. Ghali Kahil 1951; Prag 1985, p. 40 e pl. 27; *ThesCRA* 2005, p. 213 n. 111 ed anche p. 200 n. 3, 16 (sulla minaccia di Clitennestra); Taplin 2007, p. 275 n. 31.

Alessandro Blasetti (dall'omonimo dramma di Sem Benelli); *Doris Durante*, in *Carmela* (1942) di Flavio Calzavara (da un racconto di Edmondo De Amicis); *Elli Parvo* (Paola), in *Desiderio* di Marcello Pagliero e Roberto Rossellini (1946); *Fabiola*, *Fabiola* di Alessandro Blasetti (1948). <http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?25843-Elenco-di-film-italiani-pre-anni-70-con-scene-di-nudo>

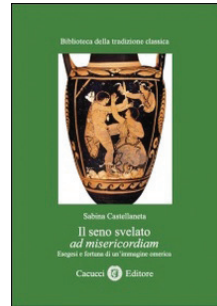
<sup>12</sup> Cf. *infra*, pp. 215-230. Per Clitennestra sui vasi attici: Viret Bernal 1997. Per Clitennestra che coopera nell'uccisione di Agamennone, cf. le miniature in Buonocore 1996, pp. 295 (fig. 240), 301 (fig. 251), 305 (fig. 262), 313 (fig. 312) e p. 281 (Reg. Lat. 1505, f. 215).



9



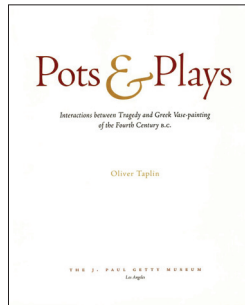
10



12



11a



11b



13

9. Oreste in procinto di uccidere Clitennestra a seno nudo. Sigillo in argento, trovato a Kérasa, in Epiro (Ioannina, Museo Archeologico 4279), c. 400 a.C. *ThesCRA* 2005, p. 215 n. 136. (= *LIMC* VI Klytaimnestra 32•); Taplin 2007, pp. 56 e 274 n. 30; Castellaneta 2013, pp. 74 e n. 29 (con bibl.) e 75 fig. 6 (da Prag 1985, tav. 28c): “Clitennestra (iscr.) col seno denudato seduta a d. su un’ara, alza le braccia per difendersi da Oreste che la attacca con il pugnale da sin. e le afferra il braccio sin.”. 10. Clitennestra scopre (non copre come pensava Trendall 1987, p. 184) il seno di fronte ad Oreste che sta per ucciderla, minacciato da una Erinni. Anfora pestana attribuita al Pittore di Würzburg H 5739, h. 34.5 cm., 350-340 a.C. c., Malibu, J.P. Getty Museum 80.AE.155. Cf. Mayo 1982, pp. 229-230, n. 105, Taplin 1987, p. 184, Taplin 2007, pp. 56-57 e fig. 5 (ma anche p. ii, a sinistra del frontespizio), 274 nn. 25-29, Aa.Vv. 2012, in part. E. *hapax dromenon*, poi in Borgognon 2015, pp. 25-84, in part. 53-54; Castellaneta 2013, pp. 74-75 e fig. 5 (l’anfora si ispirerebbe alla dettagliata versione dell’*Elettra* di Euripide). 11. Frontespizio Taplin 2007. 12. Copertina Castellaneta 2013. 13. Manifesto seminario Roma, 17-11-2013.

Taplin 2007, pp. 56-57 “Although it cannot be proved, it is very likely that this moment was an invention of Aeschylus. It is effectively linked to this particular version of Klytāimēstra’s dream, in which she puts the snake that she has birthed to her breast.

[...] More interestingly, since all parts were played by male actors, it was out of question – even if decorum had allowed it – for the actor of Klytāimēstra to bear a real breast; this must have been conveyed by some histrionic gesture. But the vase-painter is not similarly restricted and is able to display a shocking realism”.

### Arte medievale e moderna



14



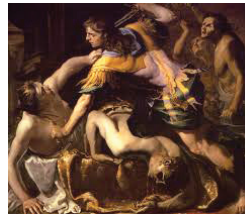
15



16a



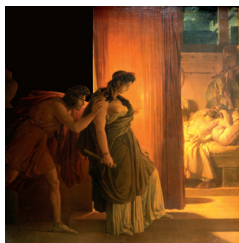
16b



17



18



19



20



21a



21b



21c



22a



22b



22c

14. *Oreste uccide Clitennestra*. Reg. lat. 1505, XIV sec. Biblioteca Apostolica Vaticana, f. 217v (a f. 215 Agamennone ucciso da Egisto e Clitennestra). 15. *Clitennestra uccide Agamennone, Oreste uccide Clitennestra*. John Gower, *Confessio Amantis*, Ms. M.126, fol. 62r, Inghilterra (forse Londra) 1470, New York, Pierpont Morgan Library. Cf. De Martino 2008, p. 25. 16a-b. *A oferenda de Agamemnon à deusa Diana acompanhada da oferenda de Ifigénia (ciclo da Guerra de Tróia)*. XVII sec., 2° metà. Arazzo fiammingo, Museu de São Roque (Lisbona). Cf. in questo volume de Nazaré Ferreira 2017. 17. Bernardino Mei, *Oreste uccide Egisto e Clitennestra*, 1° metà XVII sec. Palazzo Salimbeni, Banca Monte dei Paschi di Siena. 18. Alfieri, *Oreste e Clitennestra*, ed. Ciardetti, 1820. 19. Pierre Narcisse Guerin, *Clitennestra esitante prima di uccidere Agamennone*, 1817, Parigi, Louvre. 20. William-Adolphe Bouguereau, *Oreste perseguitato dalle Erinni*, 1862, Norfolk (Virginia), Chrysler Collection. 21a-c. Elisabetta Pozzi e Francesco Scianna, in *Coefore*, Teatro greco di Siracusa, regia di Daniele Salvo, 9 maggio-22 giugno 2014. 22a-c. Licia Maglietta (Irene = Clitennestra), di fronte a Domenico Balsamo (Oreste), in *Luna Rossa*, regia di Antonio Capuano.

**Scena “madre”.** Torniamo alle *Coefore*. Quella di Clitennestra è in tutti i sensi una scena “madre”, cruciale e accuratamente preparata in altre due scene precedenti: la scena del sogno del serpente che succhia latte e sangue dal seno di Clitennestra (522-550) e la scena quasi “sindacale” in cui la nutrice Cilissa<sup>13</sup> elenca le realistiche “mansioni” che le hanno affidato sia la madre sia il padre di Oreste (748-762).

A. Ch. 522-550: *Il sogno di Clitennestra*

ORESTE [...] A me che lo desidero, se lo sai, descrivimi queste cose (ἐμοὶ φράσον τάδε).

CORO Lo so, o creatura, ero presente infatti. Da sogni/ e mostri nottivaghi percorsa (πεπαλμένη)/ queste libagioni inviava la donna empia.

ORESTE Ma il sogno lo sapete, in modo da descriverlo correttamente (ὀρθῶς φράσαι).

CORO Le sembrò di generare un serpente (τεκεῖν δράκοντ’), come lei stessa racconta (ὡς αὐτὴ λέγει).

ORESTE E come finisce e si conclude il discorso?

CORO In fasce (ἐν σπαργάνοις) come un bimbo (παιδὸς [...] δίκην) lo mise.

ORESTE Che cibo voleva il mostro neonato (δάκος). 530

CORO Lei stessa il seno offriva (αὐτὴ προσέσχε μαστόν) nel sogno (ἐν τῶνείρατι).

ORESTE E come il petto era non straziato (ἄτρωτον οὖθαρ) dal mostro (ὕπὸ στύγους)?

CORO In modo che assorbì nel latte un grumo di sangue.

ORESTE Il sogno (ὄψανον) di un uomo non è vano.

CORO Lei dal sonno scossa urlò./ Si alzarono molte fiaccole, accecate dal buio,/ nelle stanze per ordine della padrona./ Inviò poi queste libagioni luttuose,/ sperando che fossero rimedio forte contro le sciagure.

ORESTE Ora prego la Terra e la tomba di mio padre/ che questo sogno sia per me realizzabile./ Lo interpreto in modo combaciante coi fatti./ Se, lasciato lo stesso posto di me,/ il serpente poi veniva messo tra le fasce (ἐπ’ ἅμὰ σπάργαν’)/ e ciucciava il petto, mio nutrimento (μαστόν ἀμφέσχασκ’ ἐμὸν θρεπτήριον),/ e mischiò il caro latte con un grumo di sangue/ e lei per questo terrore urlò per la sofferenza,/ deve, come nutrì un mostro spaventoso (ἔθρεψεν ἔκπαγλον τέρας),/ morire per violenza. Trasformato in serpente (ἐκδρακοντωθεῖς) io/ la uccido, come dice questo sogno (τοῦνείρον).

<sup>13</sup> La nutrice si chiama invece Laodamia in Stesicoro, fr. 218 Davies, e in Ferecide, *FGrHist* 3 F 134 (dove si dice che Egisto uccise per errore il figlio di Laodamia invece di Oreste), Arsinoe in Pindaro, P. 11.15ss. Sulle due versioni, cf. Castellaneta 2013, p. 67 n. 15.

A. Ch. 748-762: *Le mansioni della nutrice*

NUTRICE (*al Coro*) Gli altri mali li sopportai con fermezza. Ma il caro Oreste, cura dell'anima mia, che allevai appena ricevuto dalla madre (ὄν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδεγμένη), e richiami acuti notturni molti faticosi e inutili per me sopportai. Chi non ragiona, come un cucciolo bisogna nutrirlo, come no? Con la mente della nutrice. Non parla infatti un bimbo ancora in fasce (ἐν σπαργάνοις) se o fame o sete o pipì (ἢ λιμνός ἢ δίψη τις ἢ λιψουρία) lo prende. La pancia dei piccoli è senza controllo. Prevedendo questi bisogni, spesso, credo, delusa dal piccolo, lavandaia delle fasce (σπαργάνων). Lavandaia e balia nello stesso tempo. Io, queste due mansioni avendo, ricevetti Oreste dal padre (Ὀρέστην ἐξεδεξάμην πατρί).

A. Ch. 894-929: *L'addio*

ORESTE (*a Clitennestra*): Tu ami Egisto? E dunque con lui giacerai nella medesima tomba. Anche morto non potrai abbandonarlo mai più (*fa per colpirla*).

CLITENNESTRA (*si apre la veste, scoprendo il seno*): Férmati o figlio, abbi rispetto, o figlio, di questo seno (τόνδε δ'αἶδεσαι, τέκνον,/ μαστόν), su cui tante volte addormentandoti con le tue gengive suggerì il nutriente latte (πρὸ ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα/ οὖλοισιν ἐξήμελκας εὐτραφὲς γάλα)!

ORESTE Pilade, che farò? Avrò vergogna di uccidere la madre?

[...]

ORESTE [...] (*A Clitennestra*) Sèguimi: accanto a lui, qui ti voglio sgozzare. [...]

CLITENNESTRA Io ti nutrii (ἐγὼ σ'ἔθρεψα). Con te voglio invecchiare.

[...]

CLITENNESTRA Non temi le maledizioni genitoriali (οὐδὲν σεβίζῃ γενεθλίους ἁράς), figlio?

ORESTE Dopo avermi generato (τεκοῦσα γάρ), mi gettasti (ἔρριψας) nella difficoltà?

CLITENNESTRA Non ti gettai (οὔτοι σ' ἀπέρριψ') in case straniere.

[...]

CLITENNESTRA Sembri uccidere, o creatura, tua madre.

ORESTE Tu uccidi te stessa, non io.

CLITENNESTRA Guarda! Sta in guardia dalle cagne rabbiose di una madre!

ORESTE Quelle del padre come le fuggo, trascurando queste cose?

CLITENNESTRA Sembro, viva, fare invano un lamento funebre presso la tomba.

ORESTE La sorte del padre ha colpito questo fato per te.

CLITENNESTRA Ahi! Dopo aver generato costui, l'ho cresciuto come un serpente (τεκοῦσα τόνδ' ὄφιν ἔθρεψάμην).

Queste tre scene hanno tutte al centro Oreste lattante, “neonato”, ma nella terza, la scena dell’addio, Clitennestra offre inutilmente il seno per l’ultima (e unica?) volta ad un neonato cresciuto.

**Oreste neonato.** Se non è credibile<sup>14</sup> che Clitennestra abbia allattato Oreste neonato, è solo perché questo contrasta col suo scarso senso materno.

La nutrice (749-762) ricorda e rivendica le mansioni svolte con Oreste neonato<sup>15</sup> nelle occasioni tipiche di un vero neonato: fame, sete e pipì. Cilissa precisa inoltre di aver accolto Oreste “dalla madre” (750), cioè subito, verosimilmente già al momento del parto.

Oreste rimprovera Clitennestra di essere stata una madre sbrigativa (913). Clitennestra invece con un enfatico e ripetuto “io” in posizione iniziale, si vanta di aver nutrito di persona Oreste (908, 928) e attira l’attenzione sul proprio seno “su cui tante volte addormentandoti con le tue gengive suggerivi il nutriente latte” (897-898). Anche l’altra poppata di Oreste è relegata nel mondo del sogno, quella sognata da Clitennestra, raccontata dal Coro (530-532), non una vera poppata ma il sogno di una poppata, tardiva e per giunta vampiresca, con latte misto a sangue da parte di un serpentello brutale, presagio della prossima morte violenta<sup>16</sup>. L’espressione “mio nutrimento” (545), riferita al seno poppato dal serpente, sembra, proprio a causa del sangue, riferirsi più al matricida sanguisuga che al vero poppante.

Le regine allattano neonati. Era dice che Ettore “ha succhiato donna e seno (γυναικά τε θήσατο μάζόν)” (*Od.* 24.58). Giocasta dice che Peribea ha allattato il figliastro Edipo (*E. Ph.* 32 μαστοῖς ὑφέϊτο), ma poi ricorda “la lunga fatica dei seni (τὸν πολὺν μαστῶν πόνον)” (*Ph.* 1434), cioè l’aver allattato Eteocle e Polinice. A sua volta Antigone ricorda le “due mammelle di latte di mia madre”. Nella *nekyia* (*Od.* 11.447-448) Agamennone ricorda ad Ulisse il seno di Penelope, quando allattava Telemaco:

<sup>14</sup> Nonostante lo scetticismo di Garvie 1987, p. 248. Anche Zeus sarebbe stato allattato dalla ninfa/capra Amaltea, cf. Call. *Jov.* 47-48 “tu succhiasti il florido seno (ἐθήσαο πίονα μάζόν)/ della capra Amaltea”.

<sup>15</sup> Per Garvie 1987, p. 248 “Neither ἐξέθρεψα nor anything else in this passage suggests that it was Cilissa who suckled the baby (cf. 896-8 n.). τρέφω is used of Strophius at *Ag.* 880; cf. S. *E.* 1143 ff. οἶμοι τάλαινα τῆς ἐμῆς πάλαι τροφῆς ἀνωφελήτου ..., where there is no question that Electra suckled the baby; cf. also *E. El.* 508 f.”.

<sup>16</sup> Clitennestra è dunque una dei βιαιοθάνατου/βιοθανεῖς *violenter perempti*, cf. Stramaglia 1999, p. 11.

*Od.* 11.447-448: AGAMENNONE Giovane sposa la (*sc.* Penelope) lasciammo noi,/ partendo in guerra; e il figlio (*sc.* Telemaco) era al petto (*ἐπὶ μαστῶ*)/ infante, che ora siede certo tra gli uomini.

Ulisse invece ricordava di essere stato allattato dalla nutrice Euriclea (*Od.* 19.482-483 *σὺ δὲ μ' ἔτρεφες αὐτὴ/ τῷ σῶ ἐπὶ μαστῶ*)<sup>17</sup>, non da Anticlea, che pure lo amava moltissimo.

In Euripide *Andromaca* ricorda di aver allattato persino i bastardi di Ettore pur di salvare la coppia:

222-225 ANDROMACA O carissimo Ettore, io invece dividevo con te i tuoi amori, e se Cipride ti colpiva,/ io spesso il petto ai tuoi bastardi/ offrivo (*μαστὸν [...]/ ἐπέσχον*), per non infliggerti amarezze. Cf. 510-511 ANDROMACA (*al figlio*) Giaceraì, figlio, o caro,/ sul petto (*μαστοῖς [...]* ἀμφί) di tua madre; 629-630 PELEO (*a Menelao*) come vedesti il seno (*sc.* di Elena), gettando la spada/ ti sei fatto baciare; 830-833 ERMIONE via dalle mie trecce al vento/ il mio velo sottile. NUTRICE Figlia, copri il petto (*κάλυπτε στέρνα*), allaccia i pepli./ ERMIONE Perché bisogna che io copra il petto (*στέρνα [...]* καλύπτειν) con i pepli?

***Kourotrophi.*** Anche le dee allattano: Atena, Era, Ecate, Afrodite e ad Atene Ge (Paus. 1.22.3) e l'epiteto usato per loro è *kourotrophos*. Anche le Baccanti puerpere allattano ma animali (E. *Ba.* 699-702). L'iconografia mostra che la *kourotrophos* allatta un neonato (a volte due) non un *kouros*<sup>18</sup>. Interessante è il caso di Era/Giunone che allatta Ercole – tema raffigurato su specchi etruschi, su un vaso apulo del IV sec. a.C. e da alcuni artisti moderni (Bonasone, Tintoretto, Rubens, Pelini) – perché in uno specchio etrusco del 320-300 a.C. (Firenze, Museo Archeologico) il lattante è barbuto come poi in una scultura moderna di Arezzo dove Eracle è adulto. Eracle è anzi un lattante aggressivo, perché morde il seno di Era.

D. S. 4.9: Alcmena partorì, e temendo la gelosia di Era espose il neonato nel luogo che ora da lui si chiama “campo di Eracle”. Proprio a quel tempo Atena gli si avvicinò in compagnia di Era, e presa da ammirazione per la figura del bambino, persuase Era a porgergli il seno. Il fanciullo tirò la mammella con troppa violenza per la sua età, ed Era colpita dal dolore scagliò via il neonato; ma Atena lo portò da sua madre, e le ordinò di allevarlo.

<sup>17</sup> Cf. Lagüerri Pubill 2015, p. 36 n. 24.

<sup>18</sup> Cf. Price 1978 e <https://www.google.it/search?q=kourotrophos&client=firefox-b&tbo=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewja6NDlpZfSAhWMXCwKHf5UDakQsAQIKw&biw=1280&bih=601>



Riti analoghi di ‘adozione’ sono testimoniati in Bulgaria fra i Turchi della Bosnia, fra i Berawan del Sarawak. Il rito dell’adozione consiste nel far uscire dalle gambe della madre adottiva il figlio anche se adulto, che così diventa suo figlio adottivo.



23



24



25



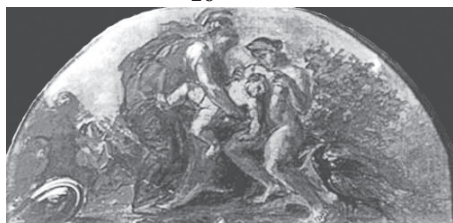
26



27



28



29



30

23. *Hera allatta Herakles*. Lekythos apula a f.r. da Anzi (sec. IV a. C.). London, British Museum, n. 1535. 24. *Era allatta Eracle*. Specchio di bronzo argentato scoperto anni fa in Aquileia e ora nel Museo Civico di Trieste. 25. *Hera allatta Hercle barbuto*. Specchio in bronzo, da Volterra, 320-300 a.C. circa. Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 72740. Cf. Fiesel 1936. 26. Giulio Bonasone, incisione, *Pallade persuade Giunone ad allattare Ercole* (1560). London, British Museum. 27. Tintoretto, *Origine della Via Lattea* (1575-1580). London, National Gallery. 28. Pietro Paolo Rubens, *Giunone allatta Ercole*. Schizzo preparatorio (1636-1638) per la decorazione della Torre della Parata nel padiglione di caccia di Filippo IV di Spagna presso Madrid. Madrid, Museo Nacional del Prado n. 1668. 29. Eugène Delacroix, *Ercole bambino con Minerva e Giunone*, disegno a olio, 1852. Parigi, Musée Carnavalet. Giunone con la mano destra scopre il seno per allattare il piccolo Ercole che le viene dato da Minerva. A sinistra assiste alla scena Alcmena dolorante inginocchiata. 30. Giovanni Pelini (= Ilinep), *La dea Uni che allatta Ercole adulto*. Arezzo, Parco Archeologico Naturalistico di Castelsecco.

**Carità romana.** Un altro lattante adulto, anzi proprio vecchio, è anche Micone/Cimone allattato dalla figlia. Le fonti sono Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium libri* 5.4 ext.1<sup>19</sup> e Igino, *Fabulae* 254.3, per il quale la figlia si chiamava Santippe. In una variante la figlia allatta invece la madre, non il padre, una versione tutta al femminile testimoniata dallo stesso Valerio Massimo 5.4.7 e da Plinio il Vecchio (*Nat.* 7.36) e poi da Boccaccio nel *De claris mulieribus*<sup>20</sup> e da Christine de Pizan ne *La città delle donne* (1405).

**“Come un neonato”: il redivivo.** Eracle barbuto allattato da Era e il vecchio genitore della carità romana allattato dalla figlia sono ‘lattanti’ maturi. Maturi sono anche Ettore, già sposato e con un figlio, Eteocle e Polinice (e Edipo?), e persino Oreste, ai quali le madri offrono il seno. Oreste è giovane, non certo neonato, ma viene trattato “come un neonato”<sup>21</sup>.

L’espressione “come un neonato (ὡσπερ ἐξ ἀρχῆς τυκτόμενον)” si trova in un passo di Plutarco (*Quaest. Rom.* 5, 264f-265a<sup>22</sup>) dedicato al ritorno dei presunti morti. Un’espressione molto simile si trova nei già citati *Detti memorabili* di Valerio Massimo “come un bimbo (*velut infantem*)” (5.4 ext. 1) in riferimento all’anziano padre (Micone) allattato dalla figlia (Pero).

Il passo di Plutarco è importante. Nel 1980 Sommerstein lo ha ricordato per sottolineare che il rito è adatto alle *Coefore*<sup>23</sup>. Buxton (1987, p. 82)<sup>24</sup> lo ha chiamato in causa in riferimento ad Alceste, presunta morta<sup>25</sup>. Pur ignorando

<sup>19</sup> Cf. Cipriani 1998, pp. 88-106 e 2000<sup>bis</sup>, pp. 55-57, dove è ricordato un affresco pompeiano con un relativo epigramma nella casa di M. Lucretius Fronto, ed anche Sperling 2009, che ricorda varie altre fonti e richiama vari affreschi pompeiani (p. 175). Il tema interessò anche la ceramica da farmacia nel ‘500 (Fachechi 2000). Più in generale: Raffaelli-Danese-Lanciotti 1997, Danese-De Agostini-Raffaella-Zaganelli 2000.

<sup>20</sup> Dove l’episodio è inteso come esempio di *imitatio Christi*.

<sup>21</sup> In E. *IA*, quando va ad Aulide, Oreste è παῖς (418), ἔτι γάρ ἐστι νήπιος (466), κλεινὸν τέκνον (603), παῖδα τόνδε [...] ἔτι γάρ ἐστι νήπιος (621-622), μικρός (1241), νεοσσός (1248), τόνδε μόσχον εὐγενῆ (1623).

<sup>22</sup> Cf. Sommerstein 1980, p. 71, Lelli 2014, p. 116 n. 5. Interessante anche Plu. *Quaest. Rom.* 44 sul tema della maledizione: “ogni giuramento finisce con una maledizione”.

<sup>23</sup> Sommerstein 1980, p. 71: “Klytaimestra’s action also has another antecedent, of an entirely non-literary kind, with which the original audience would be familiar, at least in theory”.

<sup>24</sup> Cf. Betts 1965 e Parker 1983, pp. 60-61, 76.

<sup>25</sup> Ed anche in riferimento al suo silenzio rituale di 3 giorni quando ritorna viva (Oreste ricorda la norma del silenzio per l’omicida da purificare in *Eu.* 448ff., cf. anche E. *IT* 951 e 956). Su mangiare e bere in silenzio “come coloro che accolsero a banchetto Oreste”, cf. Plu. *Quaest. Conv.* 1.613b, Pickard-Cambridge 1996, p. 9, Spineto 2005.

l'articolo di Sommerstein e di Buxton, Finglass (2007, p. 109<sup>26</sup>) nel commento a S. *El.* 59-66, cita Plutarco per sottolineare che diffondere la falsa notizia della propria morte porta male, e ha ricordato Sen. *Troad.* 608-9 dove Andromaca dice a Ulisse mentendo che Astianatte è già morto (597 *Hectoris prole sobiit*) e Ulisse: “ULISSE Forse la madre finge qualcosa/ né dell'abominata morte teme l'auspicio (*nec abominandae mortis auspiciū pavet*)” (608-609). Sul passo, nello stesso anno 2007, si sofferma Suárez de la Torre 2007, pp. 48-50 (“Silencio y purificación”).

Da ultima Claudia Piazzini ha dedicato un articolo “Quando i morti tornano a casa: riflessioni su Plutarco, *Quaest. Rom.* 5”, *Studi Italiani di Filologia Classica* III-2, 2005, pp. 157-180, tratto dalla sua tesi di dottorato a Siena (*Plutarco 'antropologo'. Le Quaestiones Romanae*, 2005), anche se senza riferimento ad Oreste ad Atene.

Plutarco testimonia uno strano rito romano che ipotizza sia più antico, greco, verosimilmente misterico sul rinascere<sup>27</sup>, e che era forse ancora più antico. Il rito riguarda chi è creduto morto ma poi ritorna e per ridiventare ἀγνός, per purificarsi, deve affidarsi “come un neonato” a “donne” “per essere lavato<sup>28</sup>, fasciato<sup>29</sup> e allattato (ἀπολοῦσαι καὶ σπαργανῶσαι καὶ θηλὴν ἐπισχεῖν)”. Il rito rientra in quelli che nel *Ramo d'oro* Frazer chiama “magia omeopatica o imitativa”.

Lo stesso rito è testimoniato anche da Esichio in due lemmi del suo *Lessico*: δευτερόποτος e ὑστερόποτος “quello con una seconda/ulteriore sorte”, strani eufemismi per un tipo particolare di “morti”, quelli dei quali si è sparsa la falsa notizia che siano morti, ma che poi ritornano e ricompaiono vivi.

<sup>26</sup> Pur ignorando Plutarco, Merro 2005, p. 176 definisce Oreste “preoccupato evidentemente per la δυσφημία che può derivare dal λόγῳ θανεῖν. L'idea che tale menzogna possa essere di cattivo augurio e quindi avere un effetto negativo trae origine dalle credenze nel valore magico della parola” e a n. 2 rinvia ad altri passi che confermano tali credenze [E. *Hel.* 1051 κακὸς ὄρνις, Men. *Aspis* 381 (= 390a, cf. Ingrosso 2010, pp. 348-349), Charit. 1.13.10, Sen. *Troad.* 609].

<sup>27</sup> López Salvá 1989, p. 26 n. 11: “Costumbre que está en estrecha relación con las creencias mistericas en un nuevo nacimiento”.

<sup>28</sup> Sul bagnetto del neonato, cf. E. *Ion* 1493 λουτρά e Parker 1983, pp. 50-51 e Pellegrino 2004, pp. 329-330.

<sup>29</sup> Troviamo qui un altro passo ‘sindacale’ sulle mansioni delle nutrici come nel passo delle *Coefore*, dove la nutrice Cilissa definisce il piccolo Oreste παις ἔτ' ὄν ἐν σπαργάνοις (755). Per le fasce, cf. p. 187 (E. *Ion* 918, 1351, 1355, 1389-1390, 1413, 1417, 1489-1490).

Plutarco menziona come fonte Varrone, senza precisarne l'opera<sup>30</sup>. Esichio, nel primo lemma, menziona invece una fonte greca, che conferma che il rito era preromano, in particolare ateniese e connesso al tempio delle Eumenidi presso l'Areopago di Atene: il trattato *Sulla apodemia di Eratostene ad Atene* o *Contro Eratostene* di Polemone di Ilio, un polemistia erudito, esperto di epigrafia e di geocultura. L'interesse di Polemone per le Semnai è confermato da un altro suo scritto, il *Contro Timeo* dove precisava che le statue ad Atene erano opera di due artisti del IV sec. a.C., di Scopas le due laterali e di Calo quella centrale (fr. 41, *FHG* III, p. 127 = Clem. Al. *Protr.* 4.46.3).

Il passo di Plutarco e i due lemmi di Esichio sono importanti, perché il paradigma per antonomasia dei "presunti morti"<sup>31</sup> in terra straniera è Oreste. Forse proprio per scaramanzia nelle *Coefore* 681-687 la notizia è diffusa da Oreste, ma fingendo di essere un altro, un forestiero di Daulide, che l'ha saputo dal focese Strofio. In *S. El.* 48, 59, 62-63, 673, 676, 757-761 Oreste incarica un altro, il Pedagogo, di portare la falsa notizia.

Plu. *Quaest. Rom.* 5.264e-265b: Coloro su cui si è diffusa la falsa notizia che sono morti in terra straniera (τοὺς τεθνάναι φημισθέντας ἐπὶ ξένης ψευδῶς), se

<sup>30</sup> Marinone 2007, p. 27 n. 1 riassume così le ipotesi: "Varrone, *de uita populi Romani* secondo Thilo; *aetia* Brunetti fr. 7 (Riposati 1972, p. 32)". Piazzini 2005<sup>bis</sup>, p. 159 n. 2 ricorda un'altra ipotesi: "per J. Jambert, *Postliminium. Étude sur la Condition juridique du Prisonnier de Guerre en Droit Romain* (Paris 1945), p. 26, Plutarco avrebbe invece trovato la notizia in una sezione del *De lingua latina* dedicata all'origine della pratica del *postliminium*".

<sup>31</sup> Per una lista di presunti morti di vario tipo [Aristea, Salmossi, Epimenide di Cnosso, Ermotimo di Clazomene, Pitagora, Menelao (in *E. Hel.* 1050-1051), Eracle, Teseo, Odisseo], cf. Finglass 2007, pp. 110-111, che ricorda che di finti morti Democrito parlava nel trattato *Sull'Ade* 68 B 1 D.-K., ma anche Stramaglia 1999, pp. 66 (che aggiunge Abari Iperboreo) e più in generale 58-67 (sulle morti apparenti, con ulteriore bibliografia), 59 (sullo scritto *Sulla morta apparente* di Eraclide Pontico Περὶ τῆς αἰπνου, fr. 76-89 Wehrli<sup>2</sup>), 393-394 n. 2 (sul passo di Plutarco in riferimento a ἀναβιώσεις di militari che sembrano resuscitati). Oreste deve tacere per 3 giorni (*A. Eu.* 448-450), e tre giorni deve tacere Alceste, altra presunta morta (*E. Alc.* 1132; 1144-6 e Buxton 1987, p. 81); cf. *supra*, p. 177 n. 25. Altri finti morti nel mimo Μοιχεύτρια, fr. 7, nei due Αὐτὸν πενθῶν di Men. fr. 74 e 75 K.-A. e di Damox. fr. 1 K.-A. e in Plu. *Sol.* 6.1-7 (Talete fa portare da un messaggero a Solone la falsa notizia che il figlio dello statista è morto). Sulla falsa morte di Oreste, cf. Masaracchia 1978, Myrick 1994, Criscuolo 2000, p. 164 n. 184, Rodighiero 2000, pp. 82-84, Merro 2005. Sul finto morto e sul finto funerale, cf. Ingrosso 2010, pp. 19 n. 18, 318-320 (proprio su Oreste), 322-323, 327, 332-333, 348-349, 367. Sulla falsa morte in generale: Merro 2000-2001 e 2005.

ritornano (κἄν ἐπανεέλθωσιν), non li fanno entrare per la porta, ma salendo sul tetto<sup>32</sup> li calano con una corda entro casa. Perché?

Varrone<sup>33</sup> ne espone una causa interamente leggendaria (αἰτίαν μυθικὴν ὄλωσ). Dice infatti che nella guerra di Sicilia ci fu una grande battaglia navale (241 a.C., I guerra punica, presso le Egadi) e per molti si diffuse la notizia, non vera, che erano morti (ὡς ἀπολωλότων). Ritornati a casa, entro breve tempo morirono tutti; ma uno, quando arrivò, trovò la porta per caso chiusa, e per quanto cercasse di aprirla non cedeva. L'uomo si addormentò lì davanti alla porta e nel sonno ebbe una visione che gli indicava sul tetto la discesa con una corda nella casa: fece così e visse felice fino alla vecchiaia. In seguito a ciò si instaurò l'usanza nei posteri.

Ma considera se ciò non assomiglia in qualche modo ad usanze dei Greci. Essi infatti non ritenevano puri né frequentavano né lasciavano avvicinarsi ai templi coloro che avevano avuto funerale e sepolcro come se fossero morti (οἷς ἐκφορὰ γέγονει καὶ τάφος ὡς τεθνηκόσι). Si dice che Aristino, uno di quelli implicati in questa superstizione, mandò a Delfi per pregare il dio e cercare di liberarsi dalle difficoltà di cui era vittima a causa dell'usanza. La Pizia rispose:

tutto ciò che una partoriente compie nel puerperio (ἐν λεχέεσσι γυνή  
[τίκτουςα]),  
dopo averlo di nuovo compiuto (ταῦτα πάλιν τελέσαντα), offri un sacrificio  
[agli dèi beati].

Quindi Aristino, avendo compreso rettamente l'oracolo, come un neonato si mise a disposizione delle donne per essere lavato, fasciato e allattato (παρασχεῖν ἑαυτὸν ὡσπερ ἐξ ἀρχῆς τικτόμενον ταῖς γυναιξίν ἀπολοῦσαι καὶ σπαργανῶσαι καὶ θηλὴν ἐπισχεῖν), e così fanno anche tutti gli altri: sono chiamati "destinati a successiva morte" (ὕστεροπότμους). Ma alcuni pensano che riguardo a tali persone ciò sia avvenuto anche prima di Aristino e che l'usanza sia antica (τὸ ἔθνος εἶναι παλαιόν). Quindi non c'è nulla di sorprendente se anche i Romani ritenevano che non si dovesse permettere di passare per la porta del cortile, attraverso cui escono per sacrificare ed entrano dopo aver sacrificato, a coloro che si pensava fossero già stati sepolti una volta e avessero fatto parte dei defunti, ma li facevano scendere in alto dal cielo nella parte della casa all'aria aperta; e infatti essi compiono tutti i riti di purificazione normalmente all'aria aperta. (trad. N. Marinone)

<sup>32</sup> Sul tetto come luogo degli spiriti, cf. Rose 1924, p. 171 e López Salvá 1989, p. 26 n. 11.

<sup>33</sup> Marinone 2007, p. 27 n.1 e *supra*, p. 179, n. 30.

Hsch. δ 746 Latte: *deuteropotmos* (δευτερόποτος): quello (chiamato) da alcuni *hysteropotmos*. Così dicevano, quando un morto riceveva gli atti dovuti e in seguito riappariva vivo (ὀπότεν τινὶ ὡς τεθνεῶτι τὰ νομιζόμενα ἐγένετο, καὶ ὕστερον ἀνεφάνη ζῶν). Polemone [fr. L\* (ex libris incertis del *Contro Eratostene*), p. 93 Preller] dice che a costoro era vietato entrare nel tempio delle Dee Venerande. Il presunto morto in esilio, poi ritornato (ὁ δὲ φημισθεὶς ἐπὶ ξένης τετελευτηκῶς, ἔπειτα ἐπαλθῶν). Oppure quello passato per la seconda volta nel grembo femminile (ὁ δεύτερον διὰ γυναικείου κόλπου διαδύς). In quanto era costume (ἔθος) presso gli Ateniesi essere generati una seconda volta (ἐκ δευτέρου γεννᾶσθαι). Cf. Henrichs 1984, p. 263 n. 36, Marinone 2007, p. 27 n. 3.

Hsch. υ 852 Hansen-Cunningham: *hysteropotmos* (ὕστερόποτος): per chi aveva avuto una tomba, pur essendo vivo (ὃ ζῶντι ὁ τάφος ὠ<ς> τεθηκότι γέγονεν). Altri: il secondo matrimonio (τὸ δεύτερον γάμον). In apparato: “Cf. Plu. *Qu. Rom.* 246e-265a”.

Cf. δευτερόγαμος e δευτερογαμέω in Epifanio di Salamina (vescovo del IV-V sec.), rispettivamente *Expositio fidei* 231.8 e *Panarion* o *Adversus LXXX haereses* 61.11.10; δευτερογαμία in Atanasio Scolastico, *Collectio novellarum constitutionum* 9.10 (Athanas, coll.).

Polem. Hist. fr. 41, *FHG* III, p. 127 = Clem. Al. *Protr.* 4.46.3: “Certamente non metterete in discussione che, ad Atene, delle cosiddette <tre> Dee «Venerande» le due laterali le abbia fatte Scopra con la cosiddetta pietra *lychnea*, e quella di mezzo [l’abbia fatta] Calos; posso citarti Polemone che lo racconta nel quarto libro della sua opera *Contro Timeo*”. (trad. F. Migliore)

Frazer 1990<sup>13</sup>, pp. 74-77. Anticamente in India, in circostanze analoghe, il presunto morto doveva trascorrere la prima notte dopo il suo ritorno seduto in una vasca riempita con una miscela di grasso e acqua, con i pugni serrati, senza pronunciare una sillaba, come il feto nel grembo materno, mentre intorno a lui si celebravano tutte le cerimonie generalmente riservate a una donna incinta. Il mattino seguente, uscito dalla vasca, si sottoponeva un’altra volta a tutti i riti cui era già stato sottoposto quando era giovane; in particolare, celebrava il matrimonio con una donna, o con quella che era già sua moglie, ripetendo tutta la fastosa cerimonia. Cf. Piazzini 2005, pp. 165-166.

Oreste non accettò la purificazione rituale del seno, ma scelse il processo ad Atene nell’Areopago (A. *Eu.* 681-710, [Apollod.] *Ep.* 6.25), ai cui piedi a nord-est sorgeva il tempio delle dee Semnai come le chiamava Eschilo nelle

*Eumenidi* (1036, 1041) e come le chiameranno Polemone/Esichio<sup>34</sup> e Pausania (1.28.5-6), e dove facevano sacrifici soprattutto gli assolti (come Oreste). L'Areopago era il più antico tribunale ateniese ed era divenuto di attualità<sup>35</sup> nel 462 a.C. (pochi anni prima dell'*Oresteia*, 458 a.C.) perché Efialte con la sua riforma lo aveva riservato ai soli delitti di sangue.

**Oreste e la dieta catartica.** La “dieta” purificatoria del poppante (Plu. *Quaest. Rom.* 5) non è l'unica. Sempre ad Atene e sempre per Oreste (ai tempi dell'VIII re Pandione o del XII Demofonte) un'altra dieta rituale catartica ma da adulti è bere vino in silenzio e soprattutto da boccali singoli e su tavolini singoli: un'usanza che va confrontata con quella dei pasti e delle bevute in comune (Gernet 1983, pp. 330-331). Il rito è divenuto poi famoso perché caratterizzò il 2° giorno delle Antesterie<sup>36</sup>, quello dei Boccali (Χόες). Poiché le Antesterie erano le feste dei fiori, ma di fatto dei morti che ritornano, lo scopo è ancora scaramantico. Le fonti principali sono Euripide (*IT* 945-960), gli storici Fanodemo (325 F 11 Jac. = Ath. 10.437b-e; IV a.C.) e Apollodoro (*FGrHist* 244 F 133 Jac. = Σ ad Ar. *Ach.* 960-961; II a.C.), e Callimaco (fr. 178.1-5 Pf. = 89.1-5 Massimilla) che usa l'espressione “boccali orestei”. Cf. Pickard-Cambridge 1996, pp. 5 e 8-9 (test. n. 13); Massimilla 1996, pp. 402-403. L'agg. è anche in S. *El.* ORESTE 1117 τῶν Ὀρεστέων κακῶν.

E. *IT* 945-960: ORESTE [...] In Atene c'è un santo tribunale che fu istituito da Zeus per processare Ares che si era macchiato di un delitto di sangue. Quando arrivai, nessuno degli abitanti, dato che ero in odio agli dei, mi accolse volentieri; e quanti pur provarono compassione e rispetto, mi offrirono cibi ospitali su una mensa separata (quantunque sotto lo stesso tetto) (ξένια μονοτράπεζά μοι παρέσχον, οἴκων ὄντες ἐν ταυτῷ στέγει) e non rivolgendomi la parola mi ridussero al silenzio (σιγῇ), di modo che io mangiassi e bevessi in disparte da loro (δαιτός τ' ὀναίμην πώματός τ' αὐτῶν δίχα), che invece banchettavano felici dopo aver riempito il calice riservato a me con una misura (μέτρημα) di vino pari a quella di ciascuno. Io non osavo protestare, ma soffrivo in silenzio e facevo finta di non notare nulla di strano, mentre continuavo a singhiozzare sulla mia condizione di matricida. E mi è giunta

<sup>34</sup> Cf. Ἐρινός al v. 950. Erinni sono chiamate già da Hes. *Th.* 185, 472. Un altro nome è Κῆρες in E. *El.* 1252. In S. *OC* 486 il Coro dice “noi (sc. noi Ateniesi) le chiamiamo Eumenidi”.

<sup>35</sup> Ferrari 1996, pp. 92-95.

<sup>36</sup> Cf. Pickard-Cambridge 1996, pp. 1-34, Spineto 2006, pp. 48ss. La bevuta, benché in silenzio, era al suono di una tromba, cf. Ar. *Ach.* 1001 e Suarez de la Torre 2007, p. 49.

voce che per gli Ateniesi le mie vicissitudini sono già diventate un rito, sicché vige fra loro il costume di rendere onore a un certo vaso nel corso della festa dei Boccali (χοῖρες ἄγχος). 1469-1472: ATENA Già un'altra volta, Oreste, ti salvai, sull'Areopago, dichiarando parità di voti; e d'ora in poi varrà la norma che resti assolto chi appunto riporti parità di voti. (trad. F. Ferrari)

Ath. 10.437b-e: Per quanto riguarda la festa ateniese dei Boccali Fanodemo (*FGrHist* 325 F 11 Jac.) dice che il re Demofonte <ne fu l'inventore>. Egli voleva accogliere (ὑποδέξασθαι) Oreste che era giunto ad Atene, ma non desiderava che s'accostasse ai templi né che condividesse le libagioni (ὀμόσπονδον), poiché non era stato ancora giudicato. Ordinò di chiudere a chiave i templi, e di porre innanzi a ognuno un boccale di vino, dichiarando che sarebbe stato dato in premio al primo che avesse scolato il boccale un dolce. Ordinò anche di non portare ai templi dopo la bevuta le corone che avevano indossato, poiché avevano diviso il tetto (διὰ τὸ ὀμοφόρους γενέσθαι) con Oreste, bensì di avvolgerle attorno al proprio boccale e di consegnare poi il tutto alla sacerdotessa del tempio nelle Paludi: avrebbero poi compiuto nel tempio i rimanenti atti di culto. E da allora la festa ebbe il nome di «Boccali» (τὴν ἑορτὴν κληθῆναι Χόας). [...]. Cf. Pickard-Cambridge 1996, pp. 10-11 (test. n. 19).

Plu. *Quaest. Conv.* 2.643a: Ma quale differenza ci sarebbe, supponendo di mettere di fronte a ciascun invitato una coppa e un boccale già colmo di vino, e un tavolo singolo come si dice che fecero i Demofontidi con Oreste, e di ordinare a ciascuno di bere senza occuparsi degli altri... ?. Cf. Pickard-Cambridge 1996, p. 9 (test. n. 16).

Σ ad Ar. *Ach.* 960-961: *per i Boccali*: per la festa dei Boccali (εἰς τὴν ἑορτὴν τῶν Χοῶν). Si svolgeva il giorno otto di Pianepsione, oppure secondo altri il dodici ("il dieci" nei manoscritti) di Antesterione. Apollodoro (*FGrHist* 244 F 133 Jac.) dice che la festa in onore di Dioniso era chiamata nel suo insieme Antesterie (Ἀνθεστήρια), e le sue parti *Pithoigia*, *Choes*, *Chytroi* (Πιθοιγίαν, Χόας, Χύτρον [Χύτρας mss.]); si dice inoltre che Oreste, dopo il delitto, giunse ad Atene quando ricorreva la festa di Dioniso Leneo; allora Pandione, affinché il matricida non partecipasse alle loro libagioni (ὥς μὴ γένοιτό σφισιν ὀμόσπονδος), escogitò il seguente stratagemma: pose un boccale di vino (χόα οἴνου) di fronte a ciascuno dei invitati, e ordinò di bere dal proprio boccale (ἐξ αὐτοῦ), senza mescolare alcunché l'uno con l'altro. Ottenne così di non far bere Oreste dal cratere comune, e che quello non si sdegnasse dentro di sé perché beveva da solo. Da quel momento la festa dei Boccali entrò nelle



consuetudini degli Ateniesi (Ἀθηναίους ἐορτῆ ἐνομίσθη οἱ Χόες). Cf. Pickard-Cambridge 1996, pp. 3-4 (test. n. 3).

Σ a Ar. *Eq.* 95: c'è anche una festa ad Atene i Boccali (οἱ Χόες). Ecco l'origine del nome. Dopo l'uccisione della madre, Oreste andò ad Atene da Pandione, un suo parente, che era allora re di Atene. Lo colse mentre faceva un festino pubblico (εὐωχίαν τινὰ δημοτελεῖ). Pandione allontanò Oreste vergognandosi, ritenendo empio che partecipasse alla bevuta e alla tavola comune (κοινωνῆσαι δὲ ποτοῦ καὶ τραπέζης), non essendo stato purificato dall'assassinio, e affinché non bevessero dallo stesso cratere (ὡς ἂν μὴ ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ κρατῆρος), offrì a ciascuno degli invitati un boccale (ἕνα ἐκάστω τῶν κεκλημένων παρέθηκε χοῦν). Cf. Pickard-Cambridge 1996, p. 5 (cf. test. 7), Massimilla 1996, p. 402.

Call. fr. 178.1-5 Pf. (= 89.1-5 Massimilla): E non [gli (*sc.* a Pollide)] sfuggiva l'aurora dell'apertura degli orci (ἠὼς [...] πυθοιγίς), né quella nella quale i boccali di Oreste (Ὀρέστειοι [...] Χόες) recano agli schiavi una giornata candida; e celebrando la cerimonia annuale della figlia di Icario – il tuo giorno, Erigone, molto degna di compassione per le donne dell'Attica –, invitò a banchetto quelli che avevano i suoi medesimi usi, e fra loro (5) uno straniero che da poco si trovava in Egitto [...]. Cf. Pickard-Cambridge 1996, pp. 8-9 (test. n. 13); Massimilla 1996, pp. 190 (trad.), 402-403. L'agg. è anche in S. *El.* ORESTE 1117 τῶν Ὀρεστείων κακῶν.

Alla dieta del latte, e a quella del vino *ad personam*, va aggiunta una terza dieta purificatoria per Oreste, testimoniata da Pausania a Trezene. Tra i vari elementi Pausania (2.31.4, 8-9) menziona esplicitamente l'acqua di una fonte (Ippocrene, omonima di quella più nota sull'Elicona), e indirettamente anche l'alloro. Nelle *Eumenidi* 448-452 lo stesso Oreste menziona l'acqua corrente (452 ῥυτοῖς πόροις) oltre che il sangue di vittime espiatorie nel suo rito di purificazione.

A. *Eu.* 448-452: ORESTE Legge è che l'omicida resti zitto, finché un sacerdote non gli abbia spruzzato sangue purificatore di verro lattante sacrificato. Da tempo presso altre case purificai la mia colpa con vittime e con acque correnti.

Paus. 2.31.4, 8-9: 4. La pietra (λίθον) che si trova davanti al tempio (*sc.* di Artemide Lykeia, a Trezene, in un "leggendaro Areopago trezenio"), e che è chiamata sacra (ιερόν), dicono sia quella su cui sedettero un giorno, nove uomini di Trezene, per purificare (ἐκάθηραν) Oreste dopo il matricidio. [...] 8. Davanti al santuario di Apollo c'è una costruzione detta «tenda di Oreste

(οικοδόμημα [...] Ὀρέστου καλούμενον σκηνή)». Infatti nessuno dei Trezenii, prima che costui fosse purificato (καθαρθῆναι) dal sangue della madre, voleva riceverlo in casa propria (αὐτὸν οἴκῳ δέξασθαι); ma lo alloggiarono là e provvidero a purificarlo e a nutrirlo, finché lo ebbero completamente mondato (ἐκάθαιρον καὶ εἰστίων, ἐς ὃ ἀφήγησαν). I discendenti dei purificatori ancora adesso consumano qui i pasti in giorni stabiliti. Dicono ancora che, essendo stati sotterrati a poca distanza dalla tenda gli strumenti della purificazione (τῶν καθαρσίων), da essi nacque una pianta di alloro (δάφνην), che c'è ancora ai nostri giorni, ed è appunto quella che sta davanti a questa «tenda». 9. Raccontano d'aver purificato Oreste con vari mezzi (καθῆραι [...] καθαρσίοις καὶ ἄλλοις), fra cui anche l'acqua dell'Ippocrene. Infatti, anche a Trezene c'è una fonte detta «del cavallo» [...]. (trad. D. Musti). Cf. Musti-Torelli 1986, pp. 317 e 319 su Oreste “purificato a Delfi, o in Tracia, o in Cilicia, o a Comana di Cappadocia, o ad Atene” (con rinvio a Frazer 1898, III, pp. 276ss.).

**Le fasce di Ione.** Il rito ateniese del creduto morto aiuta a recuperare una ennesima ripresa euripidea, e forse anche a capire meglio un suo dramma, lo *Ione*.

Creusa e Ione sono entrambi una versione *light* di Clitennestra e di Oreste, potenziali assassini di familiari. Ione definisce Creusa vipera (1262 IONE ἔχιδναν τήνδ', cf. A. Ch. 249 ORESTE δεινῆς ἐχίδνης = Clitennestra), per aver tentato di ucciderlo col veleno (1265, 1291, 1300, 1308, 1408). Creusa a sua volta supplica ripetutamente Ione di non ucciderla: 1282 “Ti scongiuro di non uccidermi”, 1301 “per non morire, se tu mi avessi ammazzata”, 1309 “Se proprio tu vuoi sgozzarmi”, 1310 “che gusto c'è a morire fra le bende del dio?”, 1328 “non dovrei eliminare gli uccisori?”, 1334 “puro è chiunque uccida i nemici”, 1404 “Pur uccidendomi”. Ione, a differenza di Oreste, non ucciderà la madre, perché come dice il Coro “Non è legittimo uccidere una supplice” (1257).

Come Oreste, anche Ione è creduto morto ma è vivo, come risulta dal dialogo con Creusa:

345-354: IONE Il figlio abbandonato  dov'è (ποῦ ἔστιν)? Vede la luce (εἰσορᾷ φάος)? CREUSA Nessuno lo sa. Per questo consulto l'oracolo. IONE Se  non c'è più, in che modo morì (διεφθάρη)? CREUSA (La mia amica) pensa che le fiere uccisero (κτανεῖν) l'infelice. IONE Servendosi di quale indizio lo suppose? CREUSA Tornata dove lo abbandonò, non lo trovò più. IONE C'era una traccia di sangue per la strada? CREUSA Dice di no. Eppure perlustrò lo spiazzo molte

volte. IONE Che età avrebbe il ragazzo scomparso? CREUSA La stessa misura della tua giovinezza, se ci fosse (εἴπερ ἦν).

950-955 VECCHIO E dov'è tuo figlio [...]? CREUSA È morto (τέθνηκεν), o vecchio [...]. VECCHIO È morto (τέθνηκ')? [...]. CREUSA [...]. Mio figlio cresce (παιδεύεται) nelle dimore di Ade. VECCHIO E chi lo abbandonò? Non certo tu! CREUSA Noi, di notte, dopo averlo fasciato con pepli.

978 VECCHIO (a Creusa) Ora invece (sc. uccidi) il ragazzo (sc. Ione) che ti è (ri-)apparso (πεφηνότα).

1440-1444 CREUSA ho tra le mani,/ recupero non sperato, te che sotto terra/ fra i mortali sotterranei (ἐνέρων/χθονίων) insieme a Persefone credevo che abitassi.

IONE Invece, o cara madre, tra le tue braccia, morto non morto riappaio.

1495-1496 CREUSA fosti gettato nell'Ade (εἰς/ Ἄϊδαν).

Significativo nel contesto il riferimento ripetuto al seno che in questo caso non ha allattato Ione. Creusa – come una Clitennestra all'incontrario – parla del proprio seno come parte del corpo inutilizzata da Ione neonato. Creusa non ha né allattato (963, 1492) e neppure lavato di persona Ione (1493). Ma nel negare l'allattamento, la regina indica il proprio seno. Compie cioè lo stesso gesto di Clitennestra. Questa è l'unica altra volta in cui sulla scena una madre ha indicato il proprio seno materno. Questa ripresa di Euripide è così sottile da passare inosservata a Garvie che, riferendosi alla scena delle *Coefore*, diceva “But only here in extant tragedy is such a scene actually presented on the stage” (1988, p. 292).

318-319: CREUSA E chi tra le delfiche ti nutri col latte (γάλακτί σ' ἐξέθρεψε)?

IONE Mai conobbi seno (οὐπόποτ' ἔγνω μαστόν). Cf. Pellegrino 2004, pp. 226-227 “Già a partire da Omero (cf. Il. 22.83), il seno materno rappresenta, nell'immaginario dei Greci, il simbolo più evidente dello stretto vincolo tra madre e figlio (ad esempio, soprattutto in tragedia, il riferimento al μαστός diventa un'occasione di particolare suggestione emotivo: ex. gr., *Aeschylus. Choephoroi*. With Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 1986, 292-293; Mastronarde 1994.153)”.

961: CREUSA Se avessi visto il bambino (παῖδα) tendere le mani verso di me. VECCHIO Cercando il seno (μαστόν διώκοντ') o per precipitare nelle braccia? CREUSA Qui (sc. sul seno) dove non stando (ἐνθαῦθ' ἴν' οὐκ ὄν) soffriva ingiustizie da me.

1369-1372: IONE Ahi, ahi. Quante lacrime umide verso dagli occhi, dando mente a quando colei che mi generò, di nascosto violentata, in segreto mi vendette e non mi offrì il seno (μαστόν οὐκ ἐπέσχεν).

1439-1444: CREUSA O figlio, o luce per una madre migliore del sole, (il dio mi perdonerà), ti tengo fra le mani, recupero insperato, che credevo (ἐδόκουν) abitassi sotto terra fra i morti insieme a Persefone (κατὰ γᾶς ἐνέρων/ χθονίων μετὰ Περσεφόνας). IONE No, o madre a me cara, tra le tue mani io morto e non morto mi mostro (ὁ κατθανών τε κού θανών φαντάζομαι, cf. 1395 φάσμα τῶν ἀνεπίστων ὄρω).

1492-1493: CREUSA Né col latte né col seno ti offrii il nutrimento di madre (γάλακτι δ' οὐκ ἐπέσχον οὐδὲ μαστῶ/ τροφεῖα ματρός) né con le mani i bagnetti di madre (λουτρά χειροῖν).

Importante anche l'età di Ione. Ione non è più nemmeno lui un neonato νεόγονος (1339 νεόγονον, cf. 317 βρέφος, 1399 βρέφος ἔτ' ὄντα νήπιον) ma è alle prese con le fasce infantili, proprio come Oreste. La Pizia lo incita a prendere le fasce e a cercare la madre per tornare “purificato” ad Atene: 1333 PROFETESSA “Purificato torna ad Atene (καθαρός Ἀθήνας ἔλθ'· cf. 150 “io che sono puro sin dalla culla (ὄσιος ἀπ' ἐνῶς ὄν)”. Ancora una volta un rito di purificazione finalizzato ad Atene.

A. *Ch.* 544: tra le stesse mie fasce (ἐπ' ἀμὰ σπάργαν'), 755: un bimbo ancora in fasce (ἐν σπαργάνῳ), 759: lavandaia delle fasce (σπαργάνων).

E. *Ion* 918: fasce di madre (σπάργανα ματέρος), 1351: fasce (σπάργαν')", 1355: Prendi (*sc.* le fasce) e cerca chi ti ha generato, 1389-1390: o sacre bende [...] e voi legami (ὦ στέμμαθ' ἱερά [...]/ καὶ σύνδεθ'), 1413: i tuoi panni (σά γ' ἐνδυθ'), 1417 “panno (ὄφασμ')”, 1489-1490 “fasce verginali (παρθένια [...]/ σπάργαν').

Plu. *Quaest. Rom.* 5.264e-265b: παρασχεῖν ἑαυτὸν ὥσπερ ἐξ ἀρχῆς τικτόμενον ταῖς γυναιξίν ἀπολοῦσαι καὶ σπαργανῶσαι καὶ θηλὴν ἐπισχεῖν.

**Supplica.** Il gesto di Clitennestra, molto più di quello di Ecuba e delle tante altre madri che denudano il seno di fronte ai figli, è difficile da definire<sup>37</sup>. La peculiarità infatti è che il gesto non è univoco, ma plurivoco. In primo luogo è di supplica<sup>38</sup>. In Euripide, *Oreste* 527 Taltibio dice ad Oreste che Clitennestra

<sup>37</sup> Sui gesti, cf. Pedrina 2001, pp. 119-123 e 123-128 (“2.3d – Mano al capo/mano sul proprio petto” e “2.3e – Mano al capo/ toccare il petto o il capo del defunto”), Telò 2002 e 2002<sup>bis</sup>, Baggio 2004, pp. 212-216 (“Il gesto della mano al seno”), Catoni 2008.

<sup>38</sup> “A rigor di termini il supplice chiede, impetra per sé. Vi sono però dei casi in cui si prega nell'interesse di una persona cara che si trovi in difficoltà. Gli esempi più famosi sono la richiesta

ἐξέβαλλε μαστὸν ἰκετεύουσά σε. A sua volta Antigone definisce “supplice” il seno di Giocasta “supplice” (E. *Ph.* 1567-1569 ANTIGONE “ai figli supplice (*sc.* Giocasta) il supplice seno offriva offriva sporgendosi (μαστὸν ἔφερον ἔφερον ἰκέτις ἰκέτιν ὀρωμένα)”)³⁹. Il supplice si chiama *hiketes* perché si avvicina per toccare parti del corpo del supplicato o supplicatario: di solito le ginocchia, cf. γουνόομαι (ο γουνάζομαι) che finisce col significare “supplicare”. Altri verbi sono *prospitno* e *protrepo*. (*ThesCRA*, 3, p. 194). La posizione di inferiorità si trova anche in *sub* + *placo* di *supplex*.

Per supplicare si usano termini con la radice *lit-* (di *λίσσομαι*, cf. *Il.* 9.502-504 sulle *Litai*) che potrebbe significare “toccare”.

in Grecia lo *hiketes*, il supplicante è, secondo il termine greco, quello che si avvicina, che arriva in prossimità del supplicato fino a toccarlo per implorare la misericordia (*ThesCRA* III d *Hikesia*, sez. I.A). Alla prassi dell’*hikesia* sono collegati una serie di gesti che portano il supplicante a ricercare il contatto fisico con il dio supplicato prostrandosi a terra e abbracciandone le ginocchia oppure toccandone il mento o la mano (p. 183; A. Costantini).

Come ricorda Ezio Pellizer nella voce dedicata alla supplica nel *ThesCRA* III si possono toccare anche il mento, la guancia, il braccio, le ginocchia (p. 195; E. Pellizer).

In E. *El.* 1206-1231 Oreste amplia la descrizione col riferimento alla mano di Clitennestra tesa verso “il mento” e “alle guance” di Oreste, alle “membra generatrici” piegate a terra, al collo (ferito), al sangue che cola, e al mantello per coprire la vittima. Ma in queste parti del corpo della supplice un ruolo cruciale ha anche il seno che dobbiamo immaginare proteso, lanciato verso la bocca del neo-neonato Oreste.

Pellizer distingue molti tipi di supplica: supplica “devota” e supplica “aggressiva” (*ThesCRA*, 3, p. 195); supplica in contesti militari in cui il supplice

di Thetis a Zeus di glorificare Achille (8), e la notturna visita di Priamo ad Achille per riscattare il corpo di Ettore” (*ThesCRA*, 3, p. 193; F. Cangiani). Su supplica e maledizione ci sono ora due voci nel *ThesCRA*, 3, 6.d. *Hikesia*, pp. 193-194 (F. Cangiani), 194-202 (E. Pellizer) e 202-216 (L. Faedo) e 6.g. *Malediction/Malédiction/Fluch/Maledizione*, pp. 247-270 (F. Graf). Cf. anche 6.b. *Prayer*, Etr./Frière. Etr./ Gebet, Etr./ Preghiera, etr., V. Forme particolari di preghiere. A. *Supplica*, pp. 148-149. Maledizioni figurano nel titolo di un volumetto di Giordano (1999). Sul gesto della supplica, cf. Telò 2002<sup>bis</sup>, Pedrina 2017.

³⁹ In *Ph.* 306-307 Giocasta invita Polinice ad abbracciarle il “seno di madre”: “abbraccia con le braccia il seno di madre (ἀμφίβαλλε μα-/στὸν ὀλέναςαι ματέρος)”.

chiede la propria salvezza; supplica di straniero o naufrago; supplica con presa di ostaggio, come nel mito di Telefo<sup>40</sup>.

Ogni supplice è un “morto sociale” ed anche un “morto potenziale”:

il focolare si presenta come luogo di spicco della supplica e di altri riti. [...] Il supplice, come le altre figure, si trova in una zona di margine in cui depone la sua vita, intesa come vita sociale, come identità. Il suo aderire alla terra, l'abbassamento, segnalano il situarsi in un territorio di non appartenenza. [...] Dopo che la supplica è stata compiuta, il destinatario, qualora l'abbia accettata, prende per mano il supplice e lo fa alzare in piedi. Questo atto (ἀνίστημι) disvela una metafora di innalzamento di stato e, in senso forte, di resurrezione. Se infatti il supplice si presenta come morto potenziale, tale messaggio d'identità è rivolto al suo destinatario: è il supplicato che ha il potere di vita e di morte sul supplice. Egli è il solo che, convinto da una ‘violenta umiliazione’, può farlo risorgere dal suo stato a una nuova vita. (Giordano 1999<sup>bis</sup>, pp. 36-37)

Ma Clitennestra è supplice inascoltata in casa sua. Il destinatario della supplica non la fa rialzare. La lascia in posizione terminale.

**La maledizione.** A chi è minacciata in casa sua, nella sua famiglia, non resta che la maledizione. Nelle *Coefore*, maledizioni sono menzionate già da Elettra (145-146), da Oreste (406) e da Clitennestra (691), in riferimento alla (presunta) morte di Oreste, appresa successivamente dallo stesso Oreste, sotto mentite spoglie, e in seguito al v. 912.

Sono sempre contro familiari, come nell'*Elettra* di Sofocle 111 e nei *Sette* 70 da parte di Edipo contro i figli. In *Od.* 2.134-137 Telemaco non è Oreste, ricordato in 1.30-40, non vuole suscitare le maledizioni della madre. Significativo che esistesse un “tempio della Maledizione” ad Atene (Esichio α 6978 Latte), ricordato nelle *Stagioni* di Aristofane, fr. 585 K.-A. Ἀρᾶς ἱερὸν (Pellegrino 2015, p. 334).

A. Ag. 375 Maledizione (ἄρη) figlia di cose osate.

1602 Tieste così perisca tutta quanta la stirpe di Plistene.

<sup>40</sup> Clitennestra suggerisce a Telefo di rapire il piccolo Oreste (Hyg. *Fab.* 101; Ar. *Th.* 733-755; cf. Thuc. 1.136-137: Temistocle supplice con presa di ostaggio) (pp. 199, 202 nn. 4,29,30; E. Pellizer).

A. *Ch.* 145-146 ELETTRA Questo contrappongo in mezzo alla maledizione (τῆς κακῆς ἀράς; καλῆς Schütz), mentre dico per loro questa maledizione (τήνδε τὴν κακὴν ἀράν). Cf. *ThesCRA* 3, p. 249 n. 5.

405-409: ORESTE Ahimè, Terra e tirannidi degli Inferi./ Maledizioni potentissime dei morti (πολυκρατεῖς [...] φθιμένων Ἀραί) vedete./ vedete i resti degli Atridi/ che stanno senza risorse, senza il privilegio delle case, dove/ uno potrebbe volgersi, Zeus? (al v. 402 il Coro ha menzionato l'Erinni).

692: CLITEMNESTRA O ineluttabile Maledizione di queste magioni (ὦ δυσπάλαιστε τῶνδε δωμάτων Ἀρά).

912: CLITEMNESTRA Non temi, figlio, maledizioni genitoriali (γενεθλίους ἀράς)?

A. *Eu.* 417: CORO Maledizioni (Ἀραί) siamo chiamate nelle case sotto terra; cf. Sommerstein 1989, p. 156.

S. *El.* 111-112: ELETTRA o sovrana Maledizione (πότνια Ἀρά),/ e Erinni solenni, figlie di dei.

A. *Th.* 70: ETEOCLE Tu Zeus, e Terra, e voi tutti Dei della città, e tu Maledizione (Ἀρά), Erinni potente (μεγασθενής) del padre mio.

787: CORO (Contro i figli, scagliò) ahi, maledizioni dalle amare parole (πικρογλώσσους ἀράς) (cf. v. 791 “rapido è il passo di Erinni”).

953-954: CORO Ultime elevarono/ le Maledizioni (Ἀραί) l'acuto *nomos*.

La maledizione però può essere accompagnata da un gesto forte. Per esempio Tieste butta giù la mensa imbandita con le carni dei figli, mentre maledice la stirpe di Plistene.

Emanuele Lelli (2014, pp. 115-116, 229-230, 2016, pp. 98-103) ha suggerito che il gesto fosse proprio l'ostensione del seno e ha indicato paralleli nel folklore, trovati da grandi antropologi e alcuni raccolti sul campo da lui stesso:

#### Maledizione del seno

Giuseppe Pitré, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, II, Palermo 1889, pp. 395s.: “Ho visto tante e tante volte in vita mia madri imprecanti in terribile maniera, e donne presenti impallidire e tremare innanzi ad esse, e con cenni del capo e con parole mozze compassionare lo sciagurato che di tanta sventura si rese meritevole. Esse sanno che (...) presto o tardi nei mali fisici e morali che coglieranno quell'uomo o quella donna riconosceranno

il compimento della imprecazione materna, specialmente se fu fatta, come vuole l'uso, col seno scoperto (cu li minni di fora)".

Vincenzo Dorsa, *La tradizione greco-latina negli usi e nelle credenze popolari della Calabria Citeriore*, Cosenza 1884, p. 10: "La maledizione calabrese di fatto ha in sé qualcosa di terribile, misterioso, del *dirus* latino. Una madre che maledice il figlio non si restringe all'impeto delle parole irate; ma le pronuncia coi capelli scissi, piegate a terra le ginocchia e le poppe scoperte volte all'oriente."

Giovan Battista Marzano, *Usi e costumi di Laureana di Borrello*, Monteleone di Calabria 1912, p. 52: "Se una madre riceve cattive azioni ed è battuta dal figlio o figlia, o da questi le vengono negati gli alimenti, trae fuori le poppe, s'inginocchia, apre le braccia e poggiando la fronte a terra, grida "malidittu n'eternu e nommu havi terra ku lu teni" (maledetto in eterno e che non ci sia terra che lo sostenga). Imprecazione orribile! Ed io non saprei se più terribile fosse l'animo della madre, o l'azione del figlio."

Antonio D'Aloi, "Zuffe tra donne e canti di odio in Nicotera", *FC* 3, 1958, 1, pp. 29-33, in part. 31: "Ritienesi causa di gravi malanni, per sette generazioni, la maledizione della madre, pronunziata da questa stando ginocchioni, capelli sciolti, con le mammelle scoperte."

Francesco Antonio Angarano, *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, Firenze 1973, p. 144: "La maledizione più terribile è però considerato "lu juramentu di la minna": sembra una scena tratta da una tragedia greca e viene eseguita da una madre a cui sia stato ucciso un figlio o contro lo stesso figlio che l'abbia misconosciuta o picchiata. La donna inginocchiata e volta ad oriente poggia la fronte sulla terra, poi schiaffeggiandosi e volgendo i pugni al cielo scopre il seno e lancia la maledizione".

Emanuele Lelli, *Folklore antico e moderno. Una proposta di ricerca sulla cultura popolare greca e romana*, Pisa-Roma, Serra 2014, p. 114: "Si pensi, ad esempio, ad uno dei brani più famosi del teatro greco, che alla luce di una comparazione folklorica può essere aperto a nuovi scenari interpretativi. Si tratta del finale delle *Coefore* di Eschilo, ove si consuma l'atto più significativo del mito degli Atridi: il matricidio di Clitemestra ad opera di Oreste, che solo in tal modo può vendicare l'assassinio del padre Agamennone. Clitemestra, uscita dalla reggia, appresa la notizia dell'uccisione dell'amante Egisto, sente avvicinarsi il momento della fine, ma lancia un ultimo monito al figlio



(894-904; 912-3; 924)”; p. 116: “Al confronto con i repertori documentari, va aggiunta anche in questo caso la comparazione con le testimonianze orali raccolte sul campo: oltre cento intervistati di otto regioni meridionali, dalla Sardegna alla Puglia, hanno confermato con i loro ricordi la pratica già registrata dai folkloristi ottocenteschi.

Anche questo può essere, a mio avviso, un retroterra ideologico che fa da sfondo alla scena eschilea, e al gesto di Clitemestra: non solo un appellarsi al ricordo degli affetti materni rappresentati idealmente dal seno allattante, ma un rafforzare l’imprecazione che di lì a breve è indirizzata al figlio: ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας. E si noti che Clitemestra definisce il suo atto “maledizioni parentali” (γενεθλίους ἀράς), e non “maledizioni di tua madre”, a significare probabilmente la prassi comune del gesto in questione, che forse era ben noto agli spettatori. Tutto l’episodio, in questa ottica, assume un colore diverso: Clitemestra si scopre il seno e sembra appellarsi, nella prima battuta, agli affetti materni, in una scena di tradizionale supplica; ma il seno scoperto potrà essere ben presto ‘letto’ anche come il tipico gesto che accompagna una maledizione al figlio: un *gesto* che doveva essere ben presente al pubblico ateniese del V sec., come possiamo intuire attraverso la comparazione col folklore meridionale moderno. In questa gestualità di Clitemestra c’è dunque, a mio avviso, molto meno di letterario e di poetico, nonché di ‘straordinario’ o ‘teatrale’, molto più di folklorico e di superstizioso, nondimeno forte e profondo”. p. 166 n. 4: “Da notare, nelle testimonianze di area grecanica, la definizione dialettale *cátara* per il gesto di scoprirsi il seno, che in grecanico ripropone le *κατάραι* della cultura greca arcaica”. Cf. anche pp. 229-230 (75. seno).

**La maledizione di Altea.** La maledizione di Clitemnestra non è l’unica. Nel magnifico volume *Antropologia della Grecia antica*, Louis Gernet nel capitolo intitolato “Diritto e prediritto” dedica un paragrafo a “La maledizione di Altea” (pp. 192-196; cf. *ThesCRA* 3, pp. 127 e 254 n. 26). In effetti si tratta di prediritto, e in particolare dell’idea pregiuridica di “un diritto del morto” (p. 193).

Esiste una parola, palesemente antichissima, che si specializza in un uso ricco di pathos relativo alla vendetta di sangue: il verbo ἐπισκίπτειν. Tale parola si applica propriamente alle ingiunzioni di un morente che indica il suo assassino ai suoi, dando loro mandato di perseguirlo. [...]

Come la supplica, che le è in qualche modo affine, la maledizione è fatta per agire direttamente e a fini positivi su elementi della società di cui si assicura l’aiuto, sia pure solo la ristretta società dei parenti prossimi.

Allo stesso modo “una delle leggi di Roma” assicurava il diritto del morto: “grazie alla *ploratio* del padre o della madre, colpiti dal loro figlio, costui era affidato come *sacer* alle divinità parentali”. Di “esecrabile diritto del ventre (*in his aliquod ius execrabile castris huic utero est*)” sui *castra*, sull'accampamento, parla Giocasta in Stazio, *Tebaide* 7.484-485.

**L'addio di Clitennestra.** Il gesto di Clitennestra era uno dei gesti femminili forti (come l'*anasyrma* di Iambe o Baubò), ma soprattutto estremo. Era non solo la maledizione di Oreste, ma anche di un'era che finiva per sempre, “l'antica èra delle Erinni, le quali conoscono solo il principio materno” e “un'era successiva, che «travolge una vecchia legge e un ancor più antico diritto» [...] Tra l'una e l'altra èra sta Oreste, come colui che aveva radice nella prima ma che tuttavia condusse la seconda alla vittoria” (Bachofen 1990, p. 160).

## BIBLIOGRAFIA

- Aa.Vv. 2012 = Aa.Vv., “Seminario Pots&Plays”, *Engramma* n. 99, luglio-agosto 2012. ([http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id\\_articolo=1873](http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1873)).
- Bachofen 1990 = J. J. Bachofen, *Storia del matriarcato*, a cura di R. Del Ponte, La Spezia, Fratelli Melita 1990 (Milano, a cura di J. Evola 1949).
- Baggio 2004 = M. Baggio, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a. C.*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider 2004.
- Baldarelli 2010 = B. Baldarelli, “Agamemnon and Clytaemnestra”, in M. Moog-Grünewald (ed.), *Brill’s New Pauly. The Reception of Myth and Mythology*, Leiden-Boston, Brill 2010, pp. 37-42.
- Betts 1965 = G.G. Betts, “The silence of Alcestis”, *Mnemosyne* 4th s., 18, 1965, pp. 181-182.
- Borgognon 2015 = G. Borgognon (ed.), *Scene del mito. Iconologia del dramma attico*, Rimini, Guaraldi/Engramma 2015, pp. 25-84.
- Buonocore 1996 = M. Buonocore, *Vedere i classici. L’illustrazione libraria dei testi antichi dall’età romana al tardo medioevo*, Roma, Fratelli Palombi, Rose 1996.
- Buxton 1987 = R.G.A. Buxton, “Euripides’ *Alkestis*: five aspects of an interpretation”, in L. Rodley (ed.), *Papers given at a colloquium in honour of R.P. Winnington-Ingram*, London, Society for the Promotion of Hellenic Studies 1987, pp. 75-89 [poi in J. Mossman (ed.), *Euripides*. Oxford, Oxford University Press 2003, pp. 170-186].
- Castellaneta 2013 = S. Castellaneta, *Il seno svelato ad misericordiam. Egesi e fortuna di un’immagine omerica*, Bari, Cacucci 2013.
- Cipriani 1986 = G. Cipriani, *Cesare e la retorica dell’assedio*, Amsterdam, Gieben 1986.
- Cipriani 2000 = G. Cipriani, “L’allattamento salvifico: un problema di papi e filosofi”, in Danese-De Agostini-Raffaelli-Zaganelli 2000, pp. 103-124.
- Cipriani 2000<sup>bis</sup> = G. Cipriani, “La fine di Vercingetorige e la fine dei Commentarii cesariani. Retorica della parola e retorica delle immagini”, in G. Urso (ed.), *L’ultimo Cesare. Scritti riforme progetti poteri congiure. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 16-18 settembre 1999*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider 2000, pp. 55-87.
- Criscuolo 2000 = U. Criscuolo, *Lettura dell’Elettra di Sofocle*, Napoli, D’Auria 2000.
- Danese-De Agostini-Raffaelli-Zaganelli 2000 = R. M. Danese-D. De Agostini-R. Raffaelli-G. Zaganelli (eds.), *Allattamento filiale. La fortuna, colloquio di Urbino, 28-29 aprile 1998*, Urbino, QuattroVenti 2000.
- Davies-Finglass 2014 = M. Davies-P. J. Finglass, *Stesichorus. The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press 2014.

- De Martino 2016 = D. De Martino, "L'Inferno (1911) e *Dante's Inferno* (1924): due capolavori del muto e la loro fortuna", *Dante e l'arte* 3, 2016, pp. 37-54.
- De Martino 1958 = E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi 1958.
- De Martino 2002 = F. De Martino, "Donne da copertina", in F. De Martino-C. Morenilla Talens (eds.), *El perfil de les ombres*, Bari, Levante 2002, pp. 111-160.
- De Martino 2008 = F. De Martino, *Medea istantanea: miniature, incisioni, illustrazioni*, Bari, Levante 2008.
- Di Benedetto 2004 = V. Di Benedetto, *Euripide*. Le Baccanti, nuova ed. ampliata, Milano, Rizzoli 2004 (2013<sup>7</sup>).
- Fachechi 2000 = G.M. Fachechi, "L'allattamento filiale nella ceramica da farmacia cinquecentesca e la sua fortuna nei secoli", in Danese-De Agostini-Raffaelli-Zagnelli 2000, pp. 93-101.
- Ferrari 1996 = F. Ferrari, *Introduzione al teatro greco*, Firenze, Sansoni 1996.
- Ferreira de Nazaré 2017 = L. de Nazaré Ferreira, "Clitemnestra em Áulide numa tapeçaria flamenga do Museu de São Roque (Lisboa)", in D. De Martino-F. De Martino-M.d.C. Fialho-C. Morenilla-A. Navarro-M. d.F. Silva (eds.), *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres*, Bari, Levante 2017, pp. 215-230.
- Fiesel 1936 = E. Fiesel, "La Leggenda di Ercole nello Specchio Etrusco di Volterra", *Diario della Filologia* 57, 1936, pp. 130-136.
- Finglass 2007 = P. Finglass, *Sophocles. Electra*, Cambridge/New York, Cambridge University Press 2007.
- Frazer 1978 = J.G. Frazer, *La paura dei morti nelle religioni primitive*, trad. it., Milano, Longanesi 1978.
- Frazer 1990<sup>13</sup> = J.G. Frazer, *The golden bough*, 1, *The magic art*, New York, St. Martin's Press 1990<sup>13</sup> (= *Il ramo d'oro. Studi sulla magia e la religione*, Roma, Netwon Compton 2009).
- Fridh-Haneson 1983 = B.M. Fridh-Haneson, *Le manteau symbolique. Étude sur les couples votifs en terre cuite assis sous un même manteau*, Stockholm, P. Aströms Förlag 1983.
- Garvie 1986 = A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, edited with introduction and commentary, Oxford, Oxford University Press 1986.
- Gerber 1978 = D.E. Gerber, "The Female Breast in Greek Erotic Literature", *Arethusa* 11, 1978, pp. 203-212.
- Gigli Piccardi 1985 = D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Firenze, Università degli Studi 1985.
- Gigli Piccardi 2003 = D. Gigli Piccardi, *Nonno di Panopoli*. Le Dionisiache, volume primo (canti I-XII), Milano, Rizzoli 2003.
- Giordano 1999 = M. Giordano, *La parola efficace. Maledizioni, giuramento e benedi-*

- zioni nella Grecia antica, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 1999.
- Giordano 1999<sup>bis</sup> = M. Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli, Quaderni A.I.O.N. n. 3, 1999.
- Gould 1973 = J.P. Gould, "Hiketeia", *JHS* 93, 1973, pp. 74-103.
- Graf 2005 = F. Graf, "6.g- Fluch und Verwünschung", in *ThesCRA* 2005, pp. 247-270.
- Griessmair 1966 = E. Griessmair, *Das Motiv des mors immatura in den griechischen netrischen Grabinschriften*, Innsbruck, Universitat-Verlag Wagner 1966.
- Guarducci 1974 = M. Guarducci, *Epigrafia greca*, III, *Epigrafi di carattere privato*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato 1974.
- Harrison 1903 = J.E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press 1903.
- Henrichs 1984 = A. Henrichs, "The Eumenides and Wineless Libations in the Derveni Papyrus", in Aa.Vv., *Atti del XVII Congresso Internazionale di Papirologia*, Napoli 1984, 2, pp. 255-268.
- Ingrosso 2010 = P. Ingrosso, *Menandro*. Lo scudo, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia 2010.
- Kajava 2017 = M. Kajava, "Purificare l'impuro nel mondo greco: come, quando, perché", *OTIVM. Archeologia e Cultura del Mondo Antico* 2, 2017, pp. 1-13.
- Lagüerri Pubill 2005 = N. Lagüerri Pubill, *Nodrizas de tragedia. Mujeres al servicio del teatro griego*, Valencia, JPM Ediciones 2005.
- Lelli 2014 = E. Lelli, *Folklore antico e moderno. Una proposta di ricerca sulla cultura popolare greca e romana*, Pisa-Roma, Serra 2014.
- Lelli 2016 = E. Lelli, *Sud antico. Diario di una ricerca tra filologia e etnologia*, Milano, Bompiani 2016.
- López Salvá 1989 = M. López Salvá, *Plutarco*, Obras morales y de costumbres (Moralia), V, Editorial Gredos 1989.
- Loroux 1986 = N. Loroux, "matrem nudam: quelques versions grecques", *L'écrit du Temps* 11, 1986, pp. 90-102.
- MacDonald 2005 = D.R. MacDonald, "The Breasts of Hecuba and those of the Daughters of Jerusalem: Luke's Transvaluation of a Famous Iliadic Scene", in J.A. Brant-Ch.W. Hedrick, Ch. Shea (eds.), *Ancient Fiction. The Matrix of Early Christian and Jewish Narrative*, Atlanta, Society of Biblical Literature 2005, pp. 239-254.
- Marinone 2007 = N. Marinone, *Plutarco*. Questioni romane, Pref. di John Scheid, Milano, Rizzoli 2007 (prima ed. digitale 2013).
- Masaracchia 1978 = A. Masaracchia, "Sul racconto della falsa morte di Oreste nell'*Elettra* di Sofocle", *RCCM* 20, 1978, pp. 1027-1046 (poi in *Riflessioni sull'antico. Studi sulla cultura greca*, Pisa-Roma, Istituti editoriali poligrafici e internazionali 1998, pp. 165-185).

- Massimilla 1996 = G. Massimilla, *Callimaco. Aitia. Libri primo e secondo*, Pisa, Giardini 1996 (rist. 2017).
- Merro 2000-2001 = G. Merro, *Il motivo della falsa morte nella tragedia greca*, Università di Messina, a.a. 2000-2001.
- Merro 2005 = G. Merro, "La falsa morte di Oreste e i σοφοί di Soph. *El. 62*", in, S. Grandolini (ed.), *Lirica e Teatro in Grecia. Il Testo e la sua ricezione*. Atti del II Incontro di Studi Perugia, 23-24 gennaio 2003, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 2005, pp. 175-187.
- Morenilla-Crespo 2002 = C. Morenilla-P. Crespo, "Por esos pechos, que te son tan caros", in M.J. García Soler (ed.), *TIMHΣ XAPIN. Homenaje al profesor Pedro A. Gainzaráin*, Vitoria-Gasteiz, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco 2002, pp. 27-37.
- Morizot 1992 = Y. Morizot, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. VI, Zürich und München, Artemis 1992, s.v. Klytaimnestra.
- Myrick 1994 = L.D. Myrick, "The Way Up and Down: Tracehorse and Turning Imagery in the Orestes Plays", *CJ* 89, 1994, pp. 131-148.
- Palmisciano 2017 = R. Palmisciano, *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*, Roma Quasar 2017.
- Parker 1983 = R. Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press 1983 (1996<sup>2</sup>).
- Pedrina 2001 = M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 2001.
- Pedrina 2017 = M. Pedrina, *La Supplication sur les vases grecs. Mythes et images*, Pisa-Roma, Serra 2017.
- Pellegrino 2004 = M. Pellegrino, *Euripide. Ione*, Bari, Palomar 2004.
- Pellegrino 2015 = M. Pellegrino, *Aristofane. Frammenti*, Lecce, Pensa 2015.
- Piazzini 2005 = C. Piazzini, *Plutarco 'antropologo'. Le Quaestiones Romanae*, tesi dottorato, Università di Siena 2005.
- Piazzini 2005<sup>bis</sup> = C. Piazzini, "Quando i morti tornano a casa: riflessioni su Plutarco, *Quaest. Rom.*", 5, *Studi Italiani di Filologia Classica* III-2, 2005, pp. 157-180.
- Pickard-Cambridge 1996 = A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, Seconda edizione riveduta da J. Gould e D.M. Lewis, trad. di A. Blasina, Firenze, La Nuova Italia 1996 (Oxford, Oxford University Press 1968).
- Prag 1985 = A.J.N.W. Prag, *The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*, Warminster, Aris & Phillips 1985.
- Preller 1838 = L. Preller, *Polemonis periegetae fragmenta*, Lipsiae, Sumtibus Guillemi Engelmanni 1838.
- Price 1978 = Th. H. Price, *Kourotrophos. Cults and Representations of the Greek Nursing Deities*, Leiden, Brill 1978.

- Raffaelli-Danese-Lanciotti 1997 = R. Raffaelli-R.M. Danese-S. Lanciotti (eds.), *Pietas e allattamento filiale: la vicenda, l'exemplum, l'iconografia. Atti del Colloquio di Urbino (2-3 maggio 1996)*, Urbino, QuattroVenti 1997.
- Reid 1993 = J.D. Reid, "Iphigenia", *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. I, New York-Oxford, Oxford University Press 1993, pp. 599-608.
- Riposati 1972 = B. Riposati, *M. Terenti Varronis de uita populi romani*, Milano, Celuc 1972<sup>2</sup> (Milano, Vita e Pensiero 1939<sup>1</sup>).
- Rodighiero 2000 = A. Rodighiero, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova, Imprimatur 2000, pp. 82-84.
- Rose 1924 = H.J. Rose, *The Roman Questions of Plutarch*, Oxford, Oxford University Press 1924.
- Sabbione 1984 = C. Sabbione, "L'artigianato artistico", in *Crotone. Atti del XXIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 7-10 ottobre 1983)*, Taranto, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia 1984, pp. 245-301.
- Scarpi 1996 = P. Scarpi, *Apollodoro. I miti greci (Biblioteca)*, Milano, Mondadori 1996.
- Sittl 1890 = C. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig, Teubner 1890 (rist. Hildesheim-New York, Olms 1970), pp. 163-199.
- Sommerstein 1980 = A.H. Sommerstein, "Notes on the *Oresteia*", *BICS* 27, 1980, pp. 63-75.
- Sommerstein 1989 = A.H. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge, Cambridge University Press 1989.
- Sperling 2009 = J. Sperling, "'Divenni madre di mio padre'. Allattamenti strani e incestuosi nell'arte rinascimentale e barocca," in A. Levy (ed.), *Sesso nel Rinascimento. Pratica, performance, perversione e punizione nell'Italia del Rinascimento*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere 2009, pp. 171-185.
- Spineto 2005 = N. Spineto, *Dioniso a teatro*, Roma, L'Erma di Bretschneider 2005.
- Stramaglia 1999 = A. Stramaglia, *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari, Levante 1999.
- Suárez de la Torre 2007 = E. Suárez de la Torre, "Silencio ritual en la Grecia antigua", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 19, 2007, pp. 43-52.
- Taplin 1978 = O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Oxford, Oxford University Press 1978 (2003<sup>2</sup>).
- Taplin 1985 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press 1985 (with revisions; 1978<sup>1</sup>).
- Taplin 2007 = O. Taplin, *Pots & Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, Getty Publications 2017.
- Telò 2002 = M. Telò, "Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto", *MD* 48, 2002, pp. 9-75.

- Telò 2002<sup>bis</sup> = M. Telò, "Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II): la supplica", *MD* 49, 2002, pp. 9-51.
- ThesCRA* 2005 = *Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThesCRA)*, III, *Divination - Prayer - Veneration - Hikesia - Asyilia - Oarth - Malediction - Profanation - Magic rituals and Addendum* to vol. II CONSECRATION, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum 2005.
- Viret Bernal 1997 = F. Viret Bernal, "When painters execute a murderess. The representation of Clytemnestra on Attic vases", in A.O. Koloski-Ostrow-C.L. Lyons (eds.), *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, London, Routledge 1997, pp. 93-107.
- Walton 1980 = J.M. Walton, *Greek Theatre Practice*, Westport, Greenwood Press 1980.
- Werbrouck 1938 = M. Werbrouck, *Les pleureuses dans l'Égypte ancienne*, Brussels, Editions de la Fondation égyptologique reine Elisabeth 1938.
- Wickert-Micknat 1982 = G. Wickert-Micknat, *Die Frau (Archaeologia Homerica)*, Bd. III, Kapitel R, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1982.
- Willink 1986 = C.W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford-New York, Clarendon Press 1986 (rist. 1998).
- Zeitlin 1978 = F.I. Zeitlin, "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the *Oresteia*", *Arethusa* 11, 1978, 149-184.





JORGE DESERTO  
Universidade do Porto  
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

## CLITEMNESTRA E A MEMÓRIA ENTRE EURÍPIDES E TIAGO RODRIGUES

**Abstract:** Greek drama works on a set of mythical stories, which are successively reinvented and re-enacted, and establish a permanent dialogue with all the tradition that precedes them. If literary creation is, as it can be reasonably argued, a work of memory, the building of any plot never forgets what has happened before and is always summoning our memory to remain attentive. When the three Greek tragic poets work on the same story - the death of Clytemnestra at the hand of Orestes - and the different plays, by a happy chance, survive until our time, we must read especially the latter ones by focusing our attention on the various threads that are skilfully weaved between them. The present text works on two levels: first, it proposes a reading of Euripides' *Electra*, and especially of Clytemnestra's character, using the tools we normally employ to deal with the reception of classic literary works, what means to read it in the light of memory. Secondly, it deals with a recent re-creation of the same *Electra*, produced in Portugal in 2015, working the possibility, which seems clearly interesting, of reading both plays according to similar interpretation codes. It is my opinion that this closeness becomes particularly evident and allows us to conceive a kind of never-broken line of continuous intertextuality.

**Keywords:** Greek drama, reception, Euripides, *Electra*, Clytemnestra, Tiago Rodrigues.

### 1. Eurípides e a memória

Ler o teatro grego, trabalhá-lo, pesá-lo, medi-lo é, em larga medida, obra de memória. Na tragédia grega estende-se um fio de vozes, em sucessivos encontros e reencontros, vozes que dialogam consigo mesmas, que dialogam com as outras formas de si mesmas, que se enredam e definem em teias am-

plas de sentido, que estendem os seus fios até atrás, à epopeia, que os deixam correr pela via sinuosa e fragmentária dos poetas líricos.

A mesma intriga assume várias formas – e cada forma renovada é colocada diante da memória das anteriores e só ganha pleno sentido se for obra desse trabalho conjunto, em que o novo fio ocupa o seu lugar em face dos outros.

A *Electra* de Eurípides – a minha primeira paragem hoje – é uma daquelas obras que não se dão a ler sem memória. A fortuna permitiu que conhecêssemos, desde Homero, pormenores desta intriga, fê-la deixar rasto entre os poetas líricos, solidificou-a sob a voz poderosa de Ésquilo. Deu-nos ainda, da mesma vingança, a versão de Sófocles.

O modo como todas estas versões dialogam entre si é portentoso. E se entre Sófocles e Eurípides não parece haver uma troca directa de olhares, a conversa intensa que se estabelece entre a *Electra* de Eurípides e Ésquilo, bem como com grande parte da tradição homérica, obriga a que a peça euripidiana seja lida através de um constante exercício de memória.

Um teste possível, infelizmente irrealizável, será o de tentar imaginar de que modo leríamos e interpretaríamos a *Electra* euripidiana se o acaso nos tivesse privado do conhecimento de *As Coéforas*. Especular sobre o assunto ultrapassa a sensatez, mas é certamente fácil reconhecer que várias das linhas de leitura e muitas das conclusões seriam certamente alvo de redefinição.

Neste texto, pretendo passar apenas por alguns aspectos essenciais, quer por me parecerem relevantes em termos absolutos, quer por serem mai importantes para ilustrar a versão contemporânea da história da vingança dos filhos de Clitemnestra que irei, também de forma breve, discutir mais adiante.

Factor essencial para a construção da versão euripidiana desta vingança é a mudança de cenário. A nova cena, situada diante de um casebre, em montanhas distantes e inóspitas, ilustra a particular condição de *Electra*, mas tem a inevitável consequência de afastar as várias personagens desta intriga do seu lugar tradicional – isso afasta-as, de certa forma, de si mesmas, na medida em que também as afasta da memória que temos delas e nos obriga a lidar com elas num esforço de re-construção.

*Electra* vive naquele ermo, afastado de tudo e de todos. Está casada com um pobre Lavrador – e, no entanto, permanece donzela. Habita, de certa forma, um território de ninguém, quer em termos de lugar, quer em termos de estatuto social. O palácio real está longe, demasiado longe – e torna-se, nesta versão, um sítio inatingível, onde já não habita qualquer dos filhos de Aga-

mémnon. Ou seja: o palácio de Agamémnon já não é o palácio de Agamémnon (ou é-o ainda menos) – como reconquistar o que claramente já não existe?

Quando Orestes chega àquelas montanhas remotas vem empurrado por uma tradição – aquela que o transforma num vingador decidido – à qual adere com manifesta dificuldade. Consegue passar grande parte da peça a fingir denodadamente que não é quem é, até ao momento em que a força das circunstâncias, sob a figura do Velho Pedagogo, conduz ao reconhecimento, na única versão em que Orestes é reconhecido, mas em que não é ele próprio a desvendar a sua identidade. Além disso, o reconhecimento baseia-se num sinal exterior, uma cicatriz, que lhe dá uma inesperada ressonância homérica, mas que, ao mesmo tempo, deixa Electra, de um modo mais claro, fora de todo o processo<sup>1</sup>. Mais ainda porque o texto sublinha que é a própria memória de Electra que parece não reconhecer o irmão e fá-lo duplamente: segundo nos é dito (*cf.* E. *El.* 574), o ferimento que causou a cicatriz aconteceu num momento em que Electra estava presente e de que deveria, portanto, recordar-se. Afinal, o sinal que identificava Orestes esteve, desde que este chegou, diante dos seus olhos. Decorre disto um segundo aspecto ainda mais relevante: Electra ignora os sinais que estão à vista porque, na sua cabeça, há um Orestes idealizado, um guerreiro corajoso e sem mácula, incapaz de esconder-se e pronto a afrontar todos os perigos. Esse, como se compreende, nunca chegará.

A partir deste inusitado reconhecimento, Orestes é conduzido para uma vingança que não planeia: o Velho Pedagogo encarrega-se de vislumbrar as condições que permitirão atingir Egisto (e tudo se revela, afinal, tão fácil...), enquanto Electra, por seu lado, se apodera ferozmente do plano que conduzirá à vingança contra a mãe. O palácio real de Agamémnon continua longe, inatingível. Este relutante Orestes, a quem a irmã irá pegar na mão no momento decisivo, nunca há-de pôr a vista no trono do pai, nunca há-de sequer estar perto dele.

Quanto a Egisto, não é sequer personagem, mas em nenhuma das outras versões convivemos tanto com Egisto. De alguma maneira, ele é alvo de um paradoxal apagamento por excesso de luz. Morre fora de cena, num lugar inesperada e perturbadoramente bucólico, numa cerimónia sacrificial que nos é

<sup>1</sup> Sobre o uso da cicatriz e a associação desta intriga ao *nostos* de Ulisses, sublinhando o contraste que resulta da ausência, em Orestes, de qualquer gota de heroísmo, *vid.* T.A. Tarkow, “The scar of Orestes: observations on a Euripidean innovation”, *RhM* 124, 1981, pp. 143-155 e B. Goff, “The sign of the fall: the scars of Orestes and Odysseus”, *CLAnt* 22, 1991, pp. 259-267.

relatada longamente por em mensageiro e na qual a sua hospitalidade e o seu comportamento cordial contrastam com a imagem negativa que dele traçara Electra. É morto pelas costas, como um animal que se entrega ao sacrifício – e nada disto depõe a favor do heroísmo de Orestes, vingador sem honra<sup>2</sup>. Eurípides escolhe até matá-lo simbolicamente segunda vez, quando a sua cabeça decepada é alvo de um violento discurso de Electra – e assim se prossegue, agora de forma mais visível, a transferência da vingança da esfera masculina para a feminina, e assim se cria uma poderosa cena que, como veremos mais adiante, é bem capaz de impressionar um criador contemporâneo.

Clitemnestra, a figura que principalmente nos interessa, pode ser lida, na versão de Eurípides, à luz de uma inesperada ambiguidade. Uma das vertentes desse desenho é o feroz ódio de Electra, que tem a mãe como alvo fundamental e que cria uma espécie de desequilíbrio, quando confrontado, por exemplo, com a mais mitigada versão apresentada pelo Lavrador. Antes de mais, porque nesta é Egisto quem mata Agamémnon, enquanto Clitemnestra apenas prepara o dolo. Mas, acima de tudo, porque coloca a rainha a salvar a vida da filha, mesmo que o faça apenas movida pelo desejo de evitar a condenação alheia. Tudo parece conduzir-nos a pensar que a visão de Electra, desfocada pelo ódio, distorce a realidade<sup>3</sup>. Mas qual é, afinal, a realidade? Não vemos, nos

<sup>2</sup> Avaliar o comportamento de Egisto e a coragem de Orestes tem sido tema controverso. Knox afirma que “Aegisthus [is] ignominiously butchered by the guest he had invited to the sacrificial feast” (B.M.W. Knox, *Word & Action*, Baltimore, 1979, p. 252); Porter diz que “Aegisthus simply does not appear to be as villainous – nor Orestes as heroic – as he should be” (J.R. Porter, “Tiptoeing through the corpses: Euripides’ *Electra*, Apollonius, and the *Bouphonia*”, *GRBS* 31, 1990, p. 257); Cecilia Lushnig diz, igualmente, que “what is more impressive is Aegisthus’ friendly, bantering tone. He is not what we have expected.” (C.A.E. Lushnig, *The Gorgon’s Severed Head. Studies of Alcestis, Electra and Phoenissae*, Leiden, 1995, p. 148). Em sentido contrário, Michael Lloyd sustenta que “there is nothing wrong in itself with Orestes killing Aegisthus at a sacrifice.” (M. Lloyd, “Realism and character in Euripides’ *Electra*”, *Phoenix* 40, 1986, p. 16); Martin Cropp defende que “Aegisthus is shown as a fully deserving victim.” (M. Cropp, *Euripides. Electra*, Warminster, 1988, pp. xxxi-xxxii), enquanto Anne Burnett acrescenta que “with his prayer for his own prosperity and for Orestes’ death, Aegisthus makes a symbolic re-enactment of the crime for which he must die.” (A.P. Burnett, *Revenge in Attic and Latter Tragedy*, Berkeley, 1998, p. 233-234). Como se vê por este conjunto de exemplos propositadamente mais extenso, não se trata apenas de uma questão de memória. É também matéria de sensibilidade.

<sup>3</sup> Essa linha de leitura é largamente desenvolvida por W.G. Arnott, “Double the vision: a Reading of Euripides’ *Electra*”, *Greek Tragedy*, I. McAuslan e P. Walcot (eds.), Oxford 1993, pp. 204-217.

passos seguintes, uma vingança que, em relação a Clitemnestra, se constrói de acordo com todas as previsões de Electra, quando desenha o plano? Como podemos afirmar, então, que a filha de Agamémnon está distante da realidade e vê o mundo de uma forma distorcida?

Uma outra linha de exploração pode revelar-se mais proveitosa. Como se torna rapidamente claro, toda esta vingança se transfere para a esfera do feminino, ou seja, avança por um caminho que os homens não dominam e no qual não se sentem à vontade. Um dos esteios que sustentam o desenvolvimento da vingança é o tema da maternidade. O dolo de Electra assenta no falso nascimento de uma criança, é esse o motivo que vai trazer Clitemnestra até àquele inóspito lugar. Essa presença parece revelar na rainha a existência de alguma espécie de consciência, de alguma espécie de sentimento maternal. Não deixa de surpreender a segurança de Electra em relação ao comportamento da mãe – surpreende-nos a nós como surpreende aqueles que, em cena, estão com ela nesse momento. A nós, surpreende-nos porque temos memória, porque não nos parece que a Clitemnestra, ao seu carácter, ao comportamento que ele deixa antever, se possa associar aquela certeza que Electra, no meio do seu ódio, exhibe de forma tão segura. Podemos, uma vez mais, pensar que se trata, por parte de Clitemnestra, do respeito pelas aparências, de receio em relação àquilo que poderá ser dito se não fizer o que é correcto. Se for isso, não deixa, ainda assim, de espantar a aguda consciência que Electra tem do facto.

Quando Clitemnestra entra em cena, na versão de Eurípides, activa-se ainda mais fortemente o efeito de memória. A sua chegada num carro, ricamente vestida, rodeada de escravas, exibindo os despojos de Troia, causa natural impressão – ainda mais numa peça que se passou até agora num ambiente de ostensiva pobreza. Eurípides reencena a chegada de Agamémnon e isso adensa no ar o cheiro a morte. Para a rainha, como diz, tudo aquilo não passa de *σικρὸν γέρας* (E. *El.* 1003) diante da filha que perdeu. Mas este carro, estas escravas, estes vestidos trazem consigo o mesmo sangue de inocentes, os mesmos altares destruídos. Apresentados como um prémio de guerra, da guerra contra Agamémnon, falta-lhes a *τιμή* que associamos aos despojos duramente conquistados em combate. São apenas um sinal de perdição, que ali, naquela montanha afastada de tudo, colocados diante da pobreza e do luto em que Electra vive, e que belicosamente ostenta, se tornam ainda mais gritantes.

Mas a memória não persegue Clitemnestra apenas por esta entrada que soa como uma antecipada condenação. A memória é para ela uma constante assombração, como se torna claro nas palavras iniciais da sua *ῥῆσις* – ela é uma

mulher tomada por uma δόξα κακή (E. *El.* 1013) e isso força-a a endurecer o discurso, já que todos devem tomar em conta os factos (τὸ πρᾶγμα – E. *El.* 1015) e só depois fazerem o seu julgamento.

Ora, quando, em Eurípides, vemos Clitemnestra a queixar-se da sua má reputação, a memória de qualquer espectador é convocada não apenas para esta Clitemnestra, que acabou de chegar e que ainda vem envolta em alguma ambiguidade, mas para o lastro tremendo, que vem de Homero, passa pelos líricos e tem uma longa paragem em Ésquilo. É tudo isso que a memória do espectador resgata – e do peso desta memória Clitemnestra não se livra, é uma segunda pele.

Também por isso, porque é de memória que se trata, o ἀγών entre ambas, mãe e filha, confronta duas visões distintas e que não se encontram. Parece até surpreendentemente moderno, actual, ao colocar frente a frente estas duas recentes e inquietantes categorias: de um lado os factos, do outro os factos alternativos. Além disso, na lógica de transferência desta vingança para o mundo feminino, todo o ἀγών se organiza em torno da esfera doméstica<sup>4</sup>. Assim, por um lado, a mãe empenha-se em evocar Ifigénia, depois Cassandra, e ainda o seu direito de retribuição às ofensas de Agamémnon, incluindo o direito de responder ao marido adúltero imitando o seu comportamento, o que certamente, para um espectador ateniense do século V a.C., soaria a algo indigno<sup>5</sup>. Por outro lado, a filha rodeia e corrói por dentro os argumentos de Clitemnestra, ao lembrar os comportamentos da rainha ainda antes da morte de Ifigénia, bem como depois, durante a guerra. Um suplemento de conhecimento permite a Electra ver para lá do que é exterior, ou seja, ver para lá do efeito cosmético que Clitemnestra exhibe. Como se torna patente, neste ἀγών os argumentos não se respondem mutuamente. Funcionam em linhas paralelas e esse completo desencontro dá-nos a medida da distância que separa estas duas figuras, ocupadas a encenar um diálogo que apenas à superfície funciona como tal.

A aparente contrição de Clitemnestra (cf. E. *El.* 1005-6; 1009-10) pode legitimamente ser questionada quanto à sua sinceridade. Mas mesmo que a Clitemnestra de Eurípides tenha uma consciência que a atormenta e não sucumba apenas ao terror causado por sonhos e visões, há um medo que a persegue: o

<sup>4</sup> *Vid.*, a este propósito, a discussão de J. Mossman, “Women’s speech in Greek Tragedy: the case of Electra and Clytemnestra in Euripides’ *Electra*”, *CQ* 51, 2001, pp. 374-384.

<sup>5</sup> No entanto, em A. *Ch.* 918-21, a questão é abordada, de forma muito, mesmo muito, mais velada. A comparação tem algum risco, mas talvez também em relação a este tema já possamos falar de alguma memória literária.

regresso de Orestes. Clitemnestra acorre ao pedido de Electra por respeito às convenções sociais e porque, para ela, a filha não é uma ameaça. Não sabe que Orestes está dentro da cabana, mas também não sabe que aquele Orestes que está dentro da cabana não é propriamente ameaçador e poderia ser vergado. Mas sabe ainda menos que a verdadeira ameaça, que o verdadeiro motor da trama que, neste exacto momento, a está a conduzir à morte, é a filha que tem diante dos olhos. De uma certa maneira, podemos dizer que Clitemnestra, em Eurípidés, também é *vencida e enganada pela tradição*.

## 2. A memória e Eurípidés

Todo este enquadramento torna ainda mais curioso explorar o recente tratamento que, em Portugal, foi dado a esta intriga pelo director artístico do Teatro Nacional D. Maria II, Tiago Rodrigues<sup>6</sup>.

Pouco depois de assumir funções, o dramaturgo propôs este trabalho, um regresso à matriz do teatro, mas através de um exercício de reescrita, que não afasta, antes procura, evidentes ressonâncias contemporâneas. Embora respeite, no essencial, as intrigas das peças com que lida, Rodrigues procede a uma completa reformulação, em termos de texto, em cada uma. Além disso, cria também de raiz uma nova trilogia, que respeita a cronologia mítica da acção e que associa obras de Eurípidés e Ésquilo. De facto, é-nos apresentado um conjunto *Ifigénia – Agamémnon – Electra*, a primeira a partir da *Ifigénia em Áulis*, a segunda do *Agamémnon* de Ésquilo, a terceira da *Electra* euripídiana.

Reparamos, em primeiro lugar, na ausência de Sófocles. Poderá argumentar-se que a sua *Electra* seria, eventualmente, demasiado ‘ex-cêntrica’ para integrar esta linha de continuidade. Mais interessante, e porventura mais legítima, é a interrogação sobre a ausência de *As Coéforas*, mantendo em fundo aquilo a que poderíamos chamar a solidez da abordagem de Ésquilo. De alguma maneira, e tentando propor uma resposta simples, parece evidente que a *Electra* de Eurípidés soará mais contemporânea, com o seu herói hesitante, com a sua protagonista exibindo um ódio à flor da pele, com uma vingança

<sup>6</sup> A versão escrita foi publicada em T. Rodrigues, *Ifigénia. Agamémnon. Electra*, Lisboa 2015. As três peças estrearam em Lisboa, no Teatro Nacional D. Maria II, nos dias 11, 12 e 13 de Setembro de 2015. O autor deste texto assistiu à sua representação, já em 2016, quando as três peças, com o mesmo elenco, foram repostas no Teatro Nacional de S. João, no Porto.



que rapidamente resvala para o território do crime e deixa de ser uma reparação à qual ainda se podem associar alguns laivos de justiça.

O mais interessante desta versão de Tiago Rodrigues é efectivamente o trabalho de reescrita, seja pelo investimento em formas várias e imaginativas de trabalhar a linguagem, seja pela criação, através dela, de ambientes alternativos, que nos encaminham para outras linhas de leitura, sem com isso perdermos muito daquilo que a antiguidade nos legou com estas intrigas de sangue e de sucessiva vingança. Mais uma vez, convirá sublinhar, em primeiro lugar, que todo este trabalho de reescrita não existe sem memória e se faz, só assim resultando eficaz, do cruzamento de várias camadas, todas elas recuperando momentos que fazem parte da nossa enciclopédia como leitores e espectadores.

Talvez o mais forte sinal dessa presença da memória aconteça na primeira das três peças, a *Ifigénia*, em que todas as personagens parecem esforçadamente reconstruir acontecimentos que apenas pairam, vagos, na sua, e na nossa, lembrança pessoal e colectiva. Sistemáticamente, as personagens começam as suas falas com um “lembro-me de que...”, e assim relatam ou revivem os acontecimentos de Áulis. E é essa inscrição na tradição que as torna vivas:

#### CORO

Quando dizemos que Menelau trouxe mil navios  
 E Agamémnon outros tantos  
 Vocês sabem, e podem vê-lo, é evidente  
 Que nada disso é verdade  
 E mesmo assim vocês confiam no que vos dizemos  
 Porque se lembram como nós nos lembramos  
 Não confiam nas luzes, que são a memória das Pléiades  
 Não confiam nos panos, nos corpos, no espaço  
 Que são a memória de Áulis e dos gregos  
 Confiam na tragédia  
 Confiam no que se lembram da tragédia  
 Confiam porque a tragédia é de confiança  
 Acaba sempre mal<sup>7</sup>

<sup>7</sup> T. Rodrigues, *op. cit.*, p. 7. Poderíamos argumentar, com ponderosas razões, que, como é sabido, nem todas as tragédias gregas acabam mal. Mas a questão não é exactamente essa. O importante a reter é que Tiago Rodrigues escolhe propositadamente uma determinada acepção de tragédia, aquela que a associa à morte, à dor, ao sofrimento.

No fundo é isto: caminhar pelas reentrâncias da memória, tendo a certeza de que, qualquer que seja o caminho escolhido, no final dele, à espera, aguardam a desgraça e o sofrimento. Numa intriga como a da *Ifigénia em Aulis*, que, na versão de Eurípides, era já feita de incertezas, avanços e recuos, compreende-se este esforço, feito em vão, para dar um sentido a acontecimentos que dificilmente o conseguem ter. Sacrificar Ifigénia para obter vento parece apenas uma enormidade sem nome. Depois do sacrifício, o vento chega: ao fundo do palco, do lado direito, um conjunto de ventoinhas, agora em pleno funcionamento, não nos deixa ter dúvidas. E dizem-nos, pela voz de um mensageiro, que Ifigénia não morreu, que foi substituída, no último momento, por um veado. Não será legítimo, como faz Clitemnestra, suspeitar?

AGAMÉMNON Ifigénia foi salva.

CLITEMNESTRA A minha filha, salva por uma deusa? E onde está ela?

AGAMÉMNON Não sei. Longe. Tudo se confunde.

CLITEMNESTRA Se foi salva, porque não está aqui? Como não ver nisto uma história destinada a consolar-nos?<sup>8</sup>

A memória torna-nos desconfiados. Se Ifigénia foi salva, por que razão é, afinal, o seu salvamento uma outra forma de morte? O vento, que agora permite aos guerreiros avançar para Tróia, apenas pode alimentar o desejo de vingança de Clitemnestra.

No *Agamémnon*, a segunda peça, uma das marcas fundamentais, nesta versão, é a omnipresença do nevoeiro. Parece quase *cliché*, numa recriação portuguesa que retrata o regresso incerto e trágico de um guerreiro – este casamento distante, apenas sugestão não verbalizada, com a imagética sebastianista, acaba por mostrar-nos que as memórias se cruzam nos mais improváveis lugares. O regresso de Agamémnon, aqui, é uma teia de mentiras, na qual o rei se enreda. Mas, ao mesmo tempo, porque a memória não pára de trabalhar, é também a verbalização do sofrimento por não podermos avisar Agamémnon do que o espera. A presença de Electra, vinda de uma outra dimensão, incapaz de comunicar com o pai, de o avisar, cria um momento dramaticamente poderoso. Por outro lado, tal como já acontecia no teatro grego, há uma poderosa construção dramática para a presença de Cassandra, que ganha inusitada força e cujo drama pessoal adquire uma posição muito mais relevante na economia

<sup>8</sup> T. Rodrigues, *op. cit.*, p. 54.

dramática. Mereceria mais detalhada atenção, mas isso vai para além do propósito deste texto.

Chegamos, assim, à terceira das peças, aquela que mais directamente nos interessa. Aqui há um outro dispositivo de base que condiciona todo o texto. No mundo perturbado de Electra, no mundo em que habitam os argivos, estejam eles próximos ou distantes do palácio, só se fala através de perguntas<sup>9</sup>. É um mundo inseguro, dominado pela incerteza e pela ansiedade. No desenvolvimento da peça, quando Electra evolui do ódio sofrido que a alimenta para a possibilidade de uma vingança bem sucedida, essa transição é marcada também pela passagem para o uso de frases declarativas. Este pequeno achado, como se compreende, marca o tom de toda a peça.

Este mundo de perguntas é também um mundo de medo. O Lavrador, no monólogo inicial, dá o tom:

“Quem se atreve a falar? Quem se atreve a falar em voz alta sobre tudo aquilo que aconteceu? Quem fala senão quando está sozinho, como eu, aqui nesta floresta? Quem será capaz de dizer que vivemos num estado de terror? Quem se lembra de Agamémnon?”<sup>10</sup>

Como se repara, é também a memória que está em questão. O medo leva ao torpor, este ao esquecimento. Apenas Electra mantém acesos os lamentos, em constante exibição do seu ódio<sup>11</sup>.

A chegada de Orestes e o longo caminho que leva ao seu reconhecimento pelo Velho não se afasta em demasia da versão euripidiana. A não ser no momento da chegada, em que Orestes, ao ver Electra, tem imediata certeza de que aquela é a sua irmã, como acontecia em Ésquilo. Essa certeza é mitigada por uma ponta de ironia, a que já voltarei, mas não deixa de ser interessante que Tiago Rodrigues construa aqui um movimento subtil, no qual, progressi-

<sup>9</sup> O dramaturgo, aqui, atenua as referências aos lugares e às distâncias. Deixa de ser notório que Electra vive num lugar remoto, embora a marca do isolamento transpareça ainda um pouco no monólogo inicial do Lavrador. Mas o espaço, nesta acção, não é o mais importante: temos de ter em conta que tudo decorre num lugar particular, o da memória da tragédia.

<sup>10</sup> T. Rodrigues, *op. cit.*, p. 93.

<sup>11</sup> Diz Electra: “Não tenho o direito de exhibir o meu sofrimento? Não posso tirar algum prazer, o único prazer que me resta, de mostrar ao mundo aquilo em que a minha mãe me tornou? Uma escrava?” (p. 94). Note-se a associação, que comporta alguma perversidade, entre a exibição do sofrimento e o prazer.

vamente, Orestes parece percorrer o caminho que vai de Ésquilo a Eurípides. Como se a chegada a este lugar contaminado pela incerteza o contagiasse.

Voltemos à ironia. O reconhecimento, para lá do seu poder emocional, é feito da conjugação de elementos, por vezes improváveis. Como este de chegar um homem a uma terra e a primeira pessoa que vê ser, de imediato, a irmã que procurava. Nada melhor do que olhar de fora, com um sorriso, tornando claro que as convenções fazem parte do jogo, ainda mais nestes tempos contemporâneos em que estamos habituados a ser exigentes com os enredos. Orestes reconhece a irmã e dialoga com Pílates, um amigo aqui nada silencioso:

ORESTES Não teremos de procurar, Pílates. Aquela mulher é a minha irmã.  
 PÍLADES Imaginava uma irmã mais bonita.  
 ORESTES Tenho quase a certeza de que é ela.  
 PÍLADES Ouvi-a dizer que se chama Electra, mas pensei que fosse um nome comum nesta terra. Não quis acreditar que esta Electra fosse a tua Electra.  
 ORESTES Embora seja a primeira mulher que encontramos, algo me diz que é ela.  
 PÍLADES Faz sentido que seja ela. Nas tragédias, estas coincidências acontecem.  
 ORESTES Não a reconheço, mas é ela<sup>12</sup>.

Repare-se no percurso das palavras de Orestes: “é a minha irmã”; “tenho quase a certeza”; “algo me diz que é ela”; “não a reconheço, mas é ela”. Desta incerteza crescente salva-se, um pouco mais adiante, um traço: “Estou certo de que é ela. (...) Talvez seja a loucura que a domina. A loucura, essa, não tenho dúvidas de que é familiar.”<sup>13</sup> Mas este Orestes, claramente menos seguro, vai, como em Eurípides, retardar o reconhecimento, até que ele chega, de modo semelhante, através da figura do Velho. Também aqui Orestes é apanhado de surpresa, também aqui Orestes não consegue ser ele a revelar-se<sup>14</sup> – ou seja, também aqui, como em Eurípides, Orestes exhibe um enorme desconforto em relação à sua identidade.

<sup>12</sup> T. Rodrigues, *op. cit.*, p. 94-5.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>14</sup> Em Eurípides, Orestes permanece em silêncio enquanto o Velho revela o seu nome e apenas reage quando já tem Electra abraçada a si (*cf.* E. *El.* 562-581). Note-se o distinto comportamento do filho de Agamémnon nas outras versões dos trágicos gregos (*vid.* A. *Ch.* 212-234; S. *El.* 1205-1226).

ELECTRA Como te chamas?  
VELHO Orestes.  
ORESTES Eu?  
VELHO O teu cabelo. O teu nariz. Orestes.  
ELECTRA Como te chamas?  
VELHO Pergunta-lhe o nome.  
ORESTES De todas as perguntas, porquê essa?  
ELECTRA Como te chamas? Como te chamas? Como te chamas?  
VELHO Orestes.  
ELECTRA Voltaste?  
ORESTES Queres que te mostre a minha faca?<sup>15</sup>

A verdade é que o nome, aquele que ele evita, carrega consigo uma memória extremamente poderosa, insuportável. Ser Orestes, admiti-lo, significa estar preparado para o que essa identidade comporta. Este Orestes, como o de Eurípidés, claramente não está. A faca, que mais tarde estará na sua mão, será manejada por Electra.

Também no que respeita a Egisto existe uma diferença fundamental. Tiago Rodrigues, ao contrário de Eurípidés, opta por o colocar em cena, recriando um momento que, no dramaturgo grego, é evocado por Electra: Egisto, bêbedo, no túmulo de Agamémnon, a injuriar o rei morto, a injuriar Orestes (*cf. E. El. 323-331*). Não há sinais do Egisto cortês que, nas palavras do mensageiro eurípidiano, acolhe benignamente os hóspedes (*cf. E. El. 779-789*). Recupera-se, em vez disso, aquele Egisto indigno que, em Eurípidés, apenas vive no relato de Electra. Há um mundo sórdido que rodeia esta figura que o dramaturgo português parece achar mais proveitoso trazer à luz.

Ainda no que respeita a Egisto, note-se a cena em que, após a sua morte, a sua cabeça está em cena. É representada, aqui, por um objecto arredondado, envolto em serapilheira. A ela dirige Electra a sua invetiva, claramente menos interessante do que em Eurípidés. Por outro lado, há um manifesto exagero, terrivelmente macabro, na forma como os dois irmãos transformam estas invectivas de Electra contra Egisto num prolongado e sinistro jogo de bola – excessivo, pela movimentação e pela duração.

A chegada de Clitemnestra é feita com uma absoluta simplicidade. Tiago Rodrigues afasta completamente a riqueza e a sua ostentação, ou seja, afasta

<sup>15</sup> T. Rodrigues, *op. cit.*, p. 104.

completamente a memória da chegada de Agamémnon. A rainha chega sozinha, acompanhada apenas pelo Velho. Claramente, o efeito que aqui se procura é outro e desdobra-se em duas linhas de leitura.

Em primeiro lugar, o conflito com Electra. É também intenso, continua a ter como tema a esfera do feminino, neste caso, em especial, a maternidade. É como mãe que Clitemnestra se apresenta e, de algum modo, perpassa a noção de que ela espera que Electra, que agora, segundo ela julga, se prepara para ser mãe, possa compreender melhor aquilo que ela própria sente. Outro aspecto relevante é que, nesta versão, o confronto entre mãe e filha não assume propriamente a forma de ἀγών. Clitemnestra apresenta longamente a sua defesa, mas a ῥῆσις de Electra é deslocada para um momento ligeiramente posterior, já depois da entrada de Clitemnestra em casa da filha – torna-se um discurso perturbador, numa antecipação, a roçar a volúpia, da vingança que está prestes a acontecer. Assim, Tiago Rodrigues torna ainda mais claro que não há diálogo possível entre mãe e filha.

Clitemnestra, por seu lado, mostra aqui uma evidente moderação. O seu discurso usa argumentos conhecidos: Ifigénia, o crime de Agamémnon<sup>16</sup>. E, de uma maneira algo enviesada, aproxima-se daquilo que nós sabemos que deveria Electra – ela, Clitemnestra, foi também engolida pelo desejo de vingança. Mas já sabe que a seguir vem o vazio e a vingança tende a perpetuar-se:

#### CLITEMNESTRA

Acreditas que parei para pensar? Que alguma vez me passou pela cabeça o que poderia acontecer a seguir? Pensas que foi fácil para mim ter de me separar de ti e do teu irmão, por causa desta vingança? Que não me sinto culpada? Mas de quem é a primeira culpa? Não será do teu pai? E esta vida que vivemos agora? Não será isto o sopro do sacrifício de Ifigénia a chegar, através dos tempos, até nós, como um vento de tragédia?

Em segundo lugar, é particularmente interessante o modo como Orestes é envolvido neste momento. Escondido dentro da cabana, assistimos a um diálogo cruzado. Enquanto Electra e Clitemnestra se enfrentam cá fora, lá dentro, ao mesmo tempo, Orestes, com Pílates, vai sucumbindo à presença da mãe, ao reencontro com a memória da mãe, num movimento de progressiva ren-

<sup>16</sup> Note-se, no entanto, que, nesta *Electra*, Cassandra é completamente arredada do argumentário de Clitemnestra.

dição<sup>17</sup>. Pouco a pouco, Orestes volta a ser filho. Não responde ao chamamento de Electra, que espera que ele saia para consumir a vingança. Mais tarde, quando Clitemnestra entra, acolhe a mãe com o esboço de um abraço – que logo se desfaz com a entrada de Electra. Por isso, não surpreende que a mão de Electra não apenas guie o seu braço, mas que o conduza e o impulsione. Electra mata com a mão de Orestes.

O relato do que acontece dentro do palácio é feito pelo Coro, não através do sofrido lamento dos dois irmãos, como em Eurípidés. Clitemnestra entrega-se à morte, em quase silêncio, num absoluto assomo de dignidade. Depois do crime, Orestes parte para o exílio, carregando consigo a culpa, agora que aquela faca que matou a mãe parece fazer parte da sua mão. Electra dissolve o seu ódio no esquecimento. De alguma maneira, no final da peça, Electra despersonaliza-se, encorajada pelo irmão a esquecer. Faz sentido. Pode dizer-se que a filha de Agamémnon apenas existia no seu ódio – a morte de Clitemnestra consumiu-a também a ela, que não era outra coisa senão aquela loucura que lhe consumia vida e vontade. Renasce agora, sem memória, no silêncio.

### 3. Palavras finais

Como foi dito no início, se todo o teatro grego é feito de reinvenção, a *Electra* de Eurípidés é, possivelmente, de todos os dramas que sobreviveram, aquele que mais nos obriga a trabalhar a memória. Por isso casa tão bem com esta sua recriação contemporânea, esta outra *Electra* cheia de invenção e também ela conhecedora do papel decisivo da teia de relações que estabelecemos com todas as versões anteriores. É isto que faz a memória: tira do nevoeiro, ilumina, mas também reconduz ao nevoeiro. Nos intervalos, muitas vezes, faz doer. E as histórias que conta podem, aqui e além, esconder-se no silêncio. Mas nunca morrem.

<sup>17</sup> O discurso de Orestes, entrecortado pelas outras falas, revela essa activação da memória: “Já não me lembrava da sua voz... Sentes este cheiro?... É o mesmo cheiro da minha infância.” (p. 113-4)

LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA

Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH)

## CLITEMNESTRA EM ÁULIDE NUMA TAPEÇARIA FLAMENGA DO MUSEU DE SÃO ROQUE (LISBOA)\*

**Abstract:** After some considerations about the representation of Clytemnestra in ancient painting, mainly with regard to the events at Aulis, this study focuses on the Flemish tapestry *The offering of Agamemnon to the goddess Diana*, exhibited at the Museum of São Roque (Lisbon), in order to discuss its iconographical program and the influence of Classical sources.

**Keywords:** Clytemnestra, Iphigenia at Aulis, Euripides, iconography, tapestry, reception.

Clitemnestra é considerada uma das figuras maiores do teatro ático e ao longo dos séculos escritores, artistas e investigadores foram amplamente seduzidos por uma personagem que, à semelhança da Medeia criada por Eurípides, adquire na tragédia do século V a.C., em particular graças à *Oresteia* de Ésquilo (458 a.C.), a configuração pejorativa, ainda que fascinante, que vai modelar tratamentos posteriores<sup>1</sup>. Com efeito, o retrato que Nestor apresenta da esposa do rei de Micenas, no canto III da *Odisseia*, salientando que foi confiada à guarda do aedo do palácio durante a expedição a Tróia, parece bastante distante do da mulher infiel e de máscula vontade que domina a cena

\* Trabalho desenvolvido no âmbito do projeto UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Expressamos o nosso profundo agradecimento ao Dr. António Meira, por toda a ajuda prestada na recolha de informações e de fotografias da tapeçaria que pertence ao Museu de São Roque. Agradecemos igualmente às Doutoradas Carmen Morenilla, Maria de Fátima Silva e Maria do Céu Fialho, pela cedência de bibliografia, e a Vítor Garcia pelos registos fotográficos que acompanham este estudo.

<sup>1</sup> Vide Baldarelli 2010, para uma resenha sucinta da recepção de Clitemnestra na literatura e na arte. Sobre a sua influência na dramaturgia contemporânea de língua espanhola, vide Morenilla 2003.



em *Agamémnon*. Neste passo homérico, que contém a referência mais antiga ao adultério, Clitemnestra resiste inicialmente às várias tentativas de sedução (*Od.* 3.264-266) e Egisto só consegue dominar a vontade da rainha depois de desterrar o aedo para uma ilha deserta (*Od.* 3.267-272). Se o filho de Tiestes é apontado como principal responsável pelo assassinio de Agamémnon (cf. *Od.* 4.519-537), a ressentida *psyche* do rei de Micenas acusa a esposa de ter colaborado na sua morte e de ter tirado a vida a Cassandra (*Od.* 11.409-434). Portanto, o dolo de Clitemnestra (cf. *Od.* 11.439) deve ter sido um dos traços originais do seu carácter<sup>2</sup>, mas, como tem sido notado, a evocação da sua actuação insidiosa na *Odisseia* pretende sobretudo fazer salientar o contraste com Penélope, modelo de sensatez e fidelidade (cf. *Od.* 11.444-453, 24.193-202). Será necessário chegar o final do século V a.C., com a *Ifigénia em Áulide* que Eurípidés não chegou a pôr em cena, para voltarmos a reencontrar uma Clitemnestra com feições menos sombrias e violentas, seguramente mais submissa e afectuosa, pelo menos enquanto não descobre a pérfida actuação de Agamémnon, que há-de suscitar a sua força vingativa (cf. Eur. *IA* 1157-1184, 1455).

A representação de Clitemnestra na arte antiga e moderna não tem recebido a atenção que foi dada ao seu tratamento literário, principalmente ao papel que desempenha nas tragédias preservadas de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés<sup>3</sup>. De facto, ainda que seja inquestionável a importância dos estudos dedicados à iconografia da Oresteia (e.g. Davies 1969, Prag 1985), o nome de Clitemnestra surge normalmente associado ao de Agamémnon, Egisto, Electra, Helena, Ifigénia, Orestes e Télefo, sem ter por vezes direito a uma entrada própria. Algo de semelhante ocorre com o catálogo elaborado em 1992 por Yvette Morizot para o volume VI do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, pois a estudiosa observa que o seu trabalho é de natureza complementar e as várias alíneas do seu inventário remetem a todo o momento para outros volumes da colecção. Ainda assim, constitui um dos estudos mais informativos sobre a representação de Clitemnestra na arte grega, etrusca e romana, contendo também um elenco detalhado das fontes literárias (Morizot 1992, I, pp. 72-73). Além de identificar os episódios principais em que parti-

<sup>2</sup> Sobre o *dolos* (δόλος) na caracterização de Clitemnestra, cf. Toillon 2011, pp. 311-312.

<sup>3</sup> Para um exame da actuação e evolução da personalidade de Clitemnestra, nos Poemas Homéricos, em Estesícoro, Píndaro e nos trágicos áticos, vide e.g. Bañuls Oller 2002; Morenilla 2003; Rodrigues 2010; Radding 2015. Vide ainda o capítulo de Maria do Céu Fialho neste volume.

cipa Clitemnestra – o nascimento de Helena, a ameaça de Téletfo à vida do pequeno Orestes, o sacrifício de Ifigénia em Áulide, o assassinio de Agamémnon e de Cassandra, a sua própria morte e a de Egisto às mãos de Orestes –, Yvette Morizot centra-se em particular no exame da iconografia do matricídio<sup>4</sup>. É amplamente reconhecida a influência das *Coéforas* de Ésquilo na difusão deste tema, mas a imagem mais antiga alusiva à morte de Clitemnestra (mencionada já na *Odisseia*: 3.309-310), que surge normalmente combinada com a de Egisto, remonta talvez ao segundo quartel ou meados do século VII a.C. Com efeito, um lado da decoração de um vaso proto-ático, no qual um homem ataca outro pelas costas (ambos com barba), na presença de uma mulher que parece assustada (de uma outra mulher apenas restam vestígios), tem sido considerado a representação mais antiga de Clitemnestra (Morizot 1992, I, 81), mas a interpretação da cena não é consensual, supondo uns, como A.J.N.W. Prag, Y. Morizot e H. Alan Shapiro, que se trata da vingança de Orestes, enquanto outros, como M. Davies e R.M. Gais, vêem aqui Agamémnon a ser atacado por Egisto e discordam da identificação da figura feminina com Clitemnestra<sup>5</sup>.

Outro estudo relevante foi apresentado em 1997 por Francine Viret Bernal e detém-se no exame da representação nos vasos áticos do assassinio de Agamémnon e Cassandra, ou seja, nas imagens que difundiram a actuação vingativa de Clitemnestra (cf. Toillon 2011). À semelhança do matricídio, este tema deve a sua popularidade à *Oresteia* de Ésquilo, mas não é certo que a trilogia seja anterior ao famoso *calyx-krater* ático de figuras vermelhas que se encontra actualmente em Boston, fabricado em data muito próxima, que mostra a morte de Agamémnon, às mãos de Egisto, no lado A, e a de Egisto, executada por Orestes, no lado B<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Morizot 1992, I, pp. 80-81. *Vide* também Prag 1985, pp. 35-43. A morte explícita de Clitemnestra parece estar ausente da arte grega dos períodos arcaico e clássico (Prag 1985, p. 35; Shapiro 1994, p. 135).

<sup>5</sup> *Krater* proto-ático atribuído ao *Ram Jug Painter*, proveniente de Egina, c. 680-670 a.C. ou c. 675-650 a.C. Berlim, Staatliche Museen A 32 (*LIMC* Agamemnon 88, Aigisthos 36, Klytimestra 11). *Vide e.g.* Davies 1969, pp. 252-256, figs. 14 e 15 (com um extenso elenco da bibliografia mais antiga); Gais 1981, pp. 376-377, 378; Prag 1985, pp. 6-8, pl. 5b-c; Morizot 1992, I, pp. 75, 81; Shapiro 1994, pp. 136-137 e fig. 95; J. Boardman, *Early Greek Vase Painting (11th-6th centuries BC). A Handbook*. London 1998, p. 90 (atribui o vaso ao Pintor da *Oresteia* e comenta as dificuldades de identificação da cena) e fig. 209.

<sup>6</sup> *Calyx-krater* ático de figuras vermelhas atribuído ao *Dokimasia Painter*, c. 475-470 a.C. ou c. 460 a.C. Boston, Museum of Fine Arts 63.1246 (*LIMC* Aigisthos 10). *Vide e.g.* E. Vermeule, “The Boston *Oresteia* Krater”, *AJA* 70, 1966, pp. 1-22; Davies 1969, pp. 214, pp. 240-

Com base na análise deste vaso e da conhecida taça ática de figuras vermelhas preservada no Museu Arqueológico de Ferrara, que representa no interior Clitemnestra prestes a desferir um machado de dois gumes sobre uma Cassandra suplicante junto de um altar<sup>7</sup>, Viret Bernal defende que os artistas áticos, tal como os poetas, retratam Clitemnestra como uma transgressora da ordem social, religiosa e política: além de participar livremente na morte do marido, usurpa o seu trono, colocando nele um outro homem, chamando a si privilégios masculinos; as armas com que surge representada, ou seja o machado de dois gumes (*pelekys*)<sup>8</sup>, reservado ao sacerdote para realizar os sacrifícios, e a rede, usada pelo caçador para apanhar animais, constituem uma metáfora da subversão e apropriação do poder masculino. Nestas ideias têm insistido muitos outros estudiosos quando examinam, através das fontes literárias, a evolução do carácter de Clitemnestra<sup>9</sup>.

O nosso interesse por Clitemnestra neste trabalho segue noutro sentido e centra-se num tema que, à semelhança do matricídio e da vingança, viria a ter grande influência na literatura e arte ocidentais: o sacrifício de Ifigénia. Na Antiguidade, o episódio não parece ser referido nos Poemas Homéricos, mas terá sido tratado nos *Cantos Cíprios* e no *Catálogo das Heroínas* atribuído a Hesíodo, nos quais já figurava, respectivamente, a substituição da jovem por uma corça ou por um *eidolon*<sup>10</sup>. A sua difusão posterior deve-se seguramente à impressionante descrição no *Agamémnon* de Ésquilo (cf. vv. 218-247) e às tragédias de Eurípides, que retomou em *Ifigénia entre os Tauros* (414 ou

260, figs. 12 e 13; Prag 1985, pp. 3-5, 23-26, pl. 3-4, 15-16a; J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period. A Handbook*. London 1975, p. 137 e fig. 274; Shapiro 1994, pp. 127-130, 136-138, figs. 89, 90 e 96; Viret Bernal 1997, figs. 10 e 12; Toillon 2011, pp. 317-318, 320, figs. 5 e 6; <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/2FEDFC29-F5D2-4D32-BEFB-339311E85E5E>; <http://www.mfa.org/collections/object/mixing-bowl-calyx-krater-with-the-killing-of-agamemnon-153661> [acesso em 19/07/2017].

<sup>7</sup> Taça ática de figuras vermelhas atribuída ao *Marlay Painter*, c. 450-400 a.C. ou c. 430 a.C. Ferrara, Museo Archeologico T 264. *Vide e.g.* Prag 1985, pp. 59-60, pl. 37b; Viret Bernal 1997, pp. 98-99, fig. 11; Toillon 2011, pp. 322-323, fig. 7; <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/36128E76-5EEC-4772-A4EF-4E1740E95B68> [acesso em 19/07/2017].

<sup>8</sup> Para um exame deste motivo, *vide* Toillon 2011, pp. 318-331.

<sup>9</sup> *Vide e.g.* Fialho 2010 e 2012, Rodrigues 2010, e o capítulo de Cecília Colombani neste volume.

<sup>10</sup> Cf. Prag 1985, pp. 63-64; Kahil-Icard 1990, I, p. 707; Rodrigues 2014, pp. 9-10; Fialho 2016, pp. 42-43. *Vide* R. Merkelbach et M.L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967, p. 13, fr. 23a, vv. 16-26; M. Davies, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1988, p. 32, l. 55-63.

413 a.C.) o motivo antigo da substituição da vítima humana por uma corça (vv. 4-30, 358-377; cf. *IA* 1581-1597, *El.* 1020-1029) e introduziu em *Ifigénia em Áulide* a novidade do sacrifício voluntário (vv. 1368-1401)<sup>11</sup>. Na Época Moderna, tornou-se célebre a tradução para latim da *Ifigénia em Áulide*, por Erasmo, publicada em 1506, três anos depois da *editio princeps* de Eurípides por Aldo Manúcio, bem como a tragédia de Jean Racine, *Iphigénie*, que se afasta da versão euripidiana<sup>12</sup>, representada pela primeira vez, em Versalhes, no verão de 1674.

Na iconografia antiga, o sacrifício de Ifigénia sobre o altar de Ártemis, que no último instante era salva pela deusa, confunde-se por vezes com o de Políxena<sup>13</sup>, efectivamente morta sobre o túmulo de Aquiles, e ambos foram muito pouco representados<sup>14</sup>. Ainda que possa ter sido introduzido na pintura de vasos desde meados do século VII a.C.<sup>15</sup>, são as imagens mais recentes que suscitam menos dúvidas. Vale a pena mencionar um exemplo proveniente da Magna Grécia, já do século IV a.C., que teria tido uma utilização funerária. A decoração do lado A de um *krater* de volutas apúlio que se encontra hoje no Museu Britânico representa, num plano superior, os deuses Apolo (à esquerda) e Ártemis (à direita); no plano inferior, ao centro, por detrás de um altar, encontra-se o executante do sacrifício, possivelmente Agamémnon (em vez de Calcas) por ter um ceptro na mão; à direita, vemos a figura de Ifigénia prestes a ser sacrificada e a sofrer já a metamorfose em corça. À esquerda do altar, um homem jovem, a prestar assistência ao sacrifício, e uma mulher,

<sup>11</sup> Uma análise global das fontes literárias sobre o sacrifício de Ifigénia, designadamente das tragédias perdidas que Ésquilo e Sófocles dedicaram a este episódio, encontra-se em Crespo Alcalá 2002. Cf. Séchan 1931, pp. 368-391. Sobre as tragédias perdidas *vide* ainda Aéliou 1983, I, pp. 95-109. No que respeita às motivações de Ifigénia no final da tragédia póstuma de Eurípides, *vide e.g.* Smith 1979; Sorum 1992, pp. 539-542; Silva 2008, pp. 19-20, e 2015, pp. 161-165; Petrowski-Klein 2010, p. 354; Bacalexi 2016; Fialho 2016, pp. 52-54.

<sup>12</sup> Sobre este aspecto, *vide* Séchan 1931, pp. 421-426; Petrowski-Klein 2010, pp. 355-356.

<sup>13</sup> Sobre o mito de Políxena e o tratamento euripidiano do seu sacrifício, *vide* Silva 2015, pp. 144-152. Para um exame comparativo entre o seu sacrifício e o de Ifigénia, *vide* Rodríguez Cidre 2015, pp. 111-115, 122-123.

<sup>14</sup> Para um exame da representação iconográfica destes sacrifícios, *vide* Prag 1985, pp. 61-67. Sobre o sacrifício de Ifigénia, *vide* também Kahil-Icard 1990 e Medda 2012.

<sup>15</sup> A hipótese apoia-se no fragmento de um *krater* proto-ático atribuído ao Pintor da ânfora de Nessos de Nova Iorque, datado de c. 650-630 a.C. e preservado no Museum of Fine Arts de Boston (*LIMC* Iphigeneia 2). *vide* Prag 1985, pp. 63-64 e pl. 38; Kahil-Icard 1990, I, pp. 709, 717; Medda 2012, pp. 89-91.

um pouco mais afastada, têm sido identificados com Aquiles e Clitemnestra<sup>16</sup>. A confirmar-se esta interpretação, o artista afastou-se da versão euripidiana pelo menos neste ponto, pois na tragédia a mãe de Ifigénia não assiste ao seu sacrifício, tendo conhecimento do sucedido através da descrição de um Mensageiro.

O mais conhecido fresco romano sobre este tema, de Pompeios<sup>17</sup>, mostra, à esquerda, Agamémnon de rosto coberto. Este pormenor corrobora a hipótese de o mural romano se basear na famosa pintura de Timantes (século IV a.C.), que conhecemos principalmente através da breve descrição de Plínio, o Antigo (*Nat.* 35.73), e Quintiliano (*Inst.* 2.13.12-13)<sup>18</sup>. Os autores romanos observaram que o pintor grego tratou a mágoa das personagens com especial mestria, tendo optado por mostrar Agamémnon de rosto velado, para acentuar o seu sofrimento (cf. Eur. *IA* 1547-1550). Clitemnestra, porém, tal como na tragédia de Eurípides, não aparecia nestas pinturas a assistir ao sacrifício. Este tipo de composição, que valoriza a presença do pai e exclui a da mãe, vai ter uma influência marcante na tradição ocidental<sup>19</sup>. No entanto, ao contrário da arte antiga, onde a presença de Clitemnestra parece ter sido rara, os artistas modernos vão explorar muito mais este aspecto da sua caracterização. Nestes casos, normalmente Clitemnestra surge como uma mulher chorosa e desesperada, que assiste impotente ao sofrimento da filha, sacrificada em nome das leis da guerra e das ambições masculinas (cf. Eur. *IA* 1255-1275)<sup>20</sup>.

Como foi exposto inicialmente, na segunda parte deste estudo pretendemos propor uma análise iconográfica de uma tapeçaria que se encontra em

<sup>16</sup> *Krater* de volutas apúlio de figuras vermelhas, atribuído a um artista próximo do Pintor da *Ilioupersis*, c. 370-355 a.C. Londres, British Museum F159 (*LIMC* Agamemnon 30, Artemis 1373, Iphigeneia 11, Kalchas 23). Cf. Kahil-Icard 1990, I, pp. 712-713, 717.

<sup>17</sup> Fresco de Pompeios, da Casa do Poeta Trágico, século I d.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale 9112. *Vide e.g.* Amedeo Maiuri, *Peintures de Pompéi*, Berna 1959, VI; Lydakís 2004, pp. 126-127, figs. 98 e 99; Petrowski-Klein 2010, p. 354 e fig. 1.

<sup>18</sup> Cf. Séchan 1931, pp. 398-410, 420; Prag 1985, pp. 64, 67; Kahil-Icard 1990, I, p. 710 (*LIMC* Iphigeneia 4); Pollitt 1990, pp. 156-157; Lydakís 2004, pp. 125-126 e fig. 97; Petrowski-Klein 2010, p. 354.

<sup>19</sup> *E.g.* Bertholet Flémalle (1614-1675), *Le Sacrifice d'Iphigénie*, c. 1646-1647. Paris, Musée du Louvre, inv. 161; G. Battista Tiepolo (1696-1770), *Sacrificio di Ifigenia*, 1757. Vicenza, Villa Valmarana ai Nani. Cf. Reid 1993, p. 601; Petrowski-Klein 2010, p. 358 e fig. 2.

<sup>20</sup> *E.g.* François Perrier (c. 1594-1649), *Le Sacrifice d'Iphigénie*, c. 1632-1633. Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 4931; Sébastien Bourdon (1616-1671), *Le Sacrifice d'Iphigénie*, c. 1643. Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 69-11-1; Jacques-Louis David (1748-1825), *La Colère d'Achille*, 1819. Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, AP 1980.07.

exposição no Museu de São Roque, em Lisboa, embora não tenhamos neste momento nenhuma informação segura sobre as fontes, literárias ou artísticas, em que se baseia a sua composição. O título e os elementos figurativos representados sustentam a relação com a lenda de Ifigénia em Áulide, mas não necessariamente com a tragédia euripídiana, uma vez que desde o final do século XV, em princípio, os pintores e mestres tapeceiros tinham à sua disposição outras obras, designadamente *As Metamorfoses* de Ovídio (cf. 13.181-195), além de compêndios de mitologia, como a *Biblioteca* atribuída a Apolodoro e as *Fábulas* de Higino, que também mencionam o sacrifício da filha de Agamémnon (cf. Ps.-Apolod. *Epit.* 3.21-22; Hyg. *Fab.* 98,261)<sup>21</sup>. Numa breve nota introdutória à recepção do tema do sacrifício de Ifigénia na arte pós-clássica, Jane D. Reid observa que teve maior impacto na ópera e no teatro, em especial no período barroco, do que nas artes visuais (1993, p. 599)<sup>22</sup>. É, portanto, com grande satisfação que reconhecemos que uma dessas expressões artísticas mais raras pode ser hoje contemplada num museu português.

A tapeçaria do Museu de São Roque tem como título “A oferenda de Agamemnon à deusa Diana acompanhada da oferenda de Ifigénia (ciclo da Guerra de Tróia)” [*sic*]. Embora não seja muito frequente, o título inclui a indicação de que a peça pertence a um ciclo troiano, uma temática que foi muito famosa na tapeçaria medieval e continuaria a sê-lo mais tarde, quando os artistas passaram a basear as suas composições nos textos originais, ou seja nos Poemas Homéricos, nos trágicos atenienses, em Virgílio e Ovídio, principalmente<sup>23</sup>.

Além dos temas da história de Aquiles e do rapto de Helena, que estão bem representados nas colecções portuguesas<sup>24</sup>, o sacrifício de Ifigénia tam-

<sup>21</sup> *A editio princeps* das *Fábulas* de Higino, publicada em Basel, em 1535, é da responsabilidade de Jacob Micyllus. A *Biblioteca* é editada pela primeira vez em 1555, em Roma, por Benedictus Aegius, acompanhada de uma tradução latina e de emendas desnecessárias. A edição de Hieronymus Commelinus, publicada em 1559 em Heidelberg, é considerada melhor, mas o texto mais completo apenas surge em 1894 (R. Wagner, ed., *Mythographi graeci* 1, Leipzig: Teubner). Todavia, há muitas dúvidas sobre a circulação e acessibilidade destas primeiras edições. Cf. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae. Two Handbooks of Greek Mythology*. Translated, with Introductions, by R. Scott Smith and S. M. Trzaskoma, Indianapolis 2007, pp. xxxvii-xxxix, xlix-li.

<sup>22</sup> Vide Petrowski-Klein 2010 para uma resenha da recepção de Ifigénia na literatura e na arte.

<sup>23</sup> Vide e.g. L. Roblot-Delondre, “Les sujets antiques dans la tapisserie”, *Revue archéologique* T.5, 1917, p. 301; Delmarcel 1999, pp. 36-38; V. Ramírez Ruiz, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Madrid 2013, esp. pp. 91-103.

<sup>24</sup> Mencione-se, a título de exemplo, as colecções do Museu Nacional dos Coches (série *História de Pàris e Helena*, realizada em Aubusson, no século XVIII, a partir de cartões de Isaac

bém figurou entre os episódios troianos mais célebres, embora hoje apenas se preservem os registos de algumas peças. Este tema também fez parte de outras séries de tapeçarias, designadamente as dedicadas à deusa da vida selvagem, como comprova uma famosa *História de Diana (Tenture de l'histoire de Diane)*, realizada em Paris em meados do século XVI para o Château d'Anet (Eure-et-Loir), que incluía uma peça com o episódio do salvamento de Ifigénia. Em traços muito gerais, a composição mostrava, ao centro, sobre um altar imponente, o corpo da jovem a ser erguido nos ares pela deusa, perante a incredulidade do sacerdote (à esquerda) e de um grupo de soldados (à direita). Uma corça visível no lado esquerdo da tapeçaria, junto do sacerdote, aludia à substituição do sacrifício da jovem pelo de um animal<sup>25</sup>.

Um outro tratamento do sacrifício é exemplificado por uma tapeçaria pertencente a uma *História de Aquiles*, tecida num ateliê de Aubusson na segunda metade do século XVII, a partir de um cartão do pintor Isaac Moillon (1614-1673)<sup>26</sup>. Neste pano Ifigénia surge sobre o altar, prestes a ser sacrificada. Clitemnestra é, provavelmente, uma das três mulheres que choram e ocupam o lado esquerdo da composição.

A tapeçaria que se encontra em Lisboa (fig. 1), de acordo com os registos que acompanharam a transferência para o Museu de São Roque<sup>27</sup>, foi fabrica-

Moillon), do Paço Ducal de Vila Viçosa (quatro panos da *editio princeps* da *Vida de Aquiles* executada no ateliê de Daniel Eggermans, no século XVIII, a partir de cartões de Peter Paul Rubens) e do Palácio Nacional da Ajuda (*História de Aquiles*, formada por seis panos, tecida por Jan-Frans van der Borghet no século XVII, a partir de cartões atribuídos a Jan van Orley e Augustin Coppens). Vide M.J. Mendonça, *Inventário de tapeçarias existentes em museus e palácios nacionais*, Lisboa 1983, pp. 86-91, 128-133; M.M. Santana, *Tapeçarias da Casa Real Portuguesa em Setecentos. A colecção do Palácio Nacional da Ajuda*, Lisboa 2005, esp. pp. 113-116; M.J. Monge, *Paço Ducal de Vila Viçosa. Roteiro*, Caxias 2010, pp. 59, 84-85.

<sup>25</sup> Cf. Reid 1993, p. 600; Petrowski-Klein 2010, p. 358. Esta tapeçaria, *Diane sauve Iphigénie*, perdeu-se num incêndio ocorrido em 1997 e dela resta apenas o registo fotográfico. Cf. <http://www.photo.rmn.fr/archive/78-000333-2C6NU0H1QYLB.html> [acesso em 19/07/2017].

<sup>26</sup> Referimo-nos à tapeçaria *Le sacrifice d'Iphigénie* que se preserva, por exemplo, no Château de Villemonteix (Saint-Pardoux-les-Cards), peça de uma armação (*Tenture de l'histoire d'Achille*) da qual o palácio possui mais dois panos: *Achille séduit Déidamie* e *La Mort d'Achille et le Sacrifice de Polyxène*. No Château de Puymartin (Sarlat-la-Canéda) encontra-se um outro exemplar da tapeçaria *Le sacrifice d'Iphigénie*. Vide <http://www.chateau-puymartin.com/salle-basse.html> [acesso em 19/07/2017].

<sup>27</sup> De acordo com as informações fornecidas pelo Museu de São Roque, esta tapeçaria procede do legado de Enrique Mantero Belard (1903-1974), que foi grande benemérito da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. O Museu possui uma outra tapeçaria, intitulada *Oferenda ao Deus*

da em Bruxelas, também na segunda metade do século XVII, mas desconhece-se a identidade do mestre tapeceiro e do autor do cartão em que se baseia a composição iconográfica. O facto de não possuir marcas de fabrico e de não haver informação sobre a sua autoria não significa que a tapeçaria não seja autêntica nem pouco valiosa. Na verdade, esta situação é bastante comum neste suporte artístico<sup>28</sup>.

A cercadura é formada principalmente por folhagens, flores e frutos, dispostos em arranjos florais, pelo que ainda se integra no tipo “flores e frutos”, que distinguiu a tapeçaria de Bruxelas do século XVI. A presença nos cantos dos conhecidos *putti* (alados nos cantos superiores) e de elementos arquitectónicos nas barras laterais, que têm a forma de pilastras, além de aves exóticas a meio destas barras (um falcão na da esquerda e um papagaio na da direita), aponta para uma fase da produção flamenga mais tardia, pelo que a data registada nos parece plausível. Ao centro do topo superior da cercadura é bem visível uma cartela vazia, enquanto a da barra inferior aparece escondida sobre um arranjo de flores e frutos.

A tapeçaria do Museu de São Roque apresenta à esquerda, em primeiro plano, duas figuras masculinas a conversar. O seu porte, vestuário e adereços militares indicam serem soldados, parecendo mais jovem o da direita. Comentam, supomos, a cena de sacrifício que decorre à sua frente e ocupa a parte esquerda da composição. As colunas com capitéis coríntios, que tiveram grande difusão na arquitectura romana, remetem para a Antiguidade clássica, e a identidade da divindade a quem se presta culto é sugerida por um grupo escultório composto por uma figura feminina que exhibe no braço direito um arco e tem junto de si um animal jovem.

Um ancião, com uma coroa de louros na cabeça (cf. Eur. *IA* 436), túnica comprida e manto sobre as costas realiza uma libação sobre as chamas que

*Desconhecido*, pertencente à armação *César Augusto*, que foi tecida em Antuérpia, no século XVII, na manufatura do mestre tapeceiro Jan Frans Cornelissen (inv. MT 228; vide <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/offering-to-an-unknown-god/IwFq5Pdo8rSQiA> [acesso em 19/07/2017]).

<sup>28</sup> É o que acontece, por exemplo, com a tapeçaria flamenga *Vénus e Marte surpreendidos por Vulcano*, que pertence ao Museu Nacional de Machado de Castro. Embora possua duas marcas na orla lateral direita (marca do tapeceiro ou mercador) e na orla inferior (marca de origem), estas ainda não foram identificadas. Sobre a questão, vide L.N. Ferreira, “O sol que tudo vê na tapeçaria de Vénus e Marte do Museu Nacional Machado de Castro”, *Biblos* 6, 2008, pp. 106-107.



consomem o corpo de uma corça. Aponta com a mão esquerda para o altar, olhando na direcção da pessoa que está ajoelhada, numa postura que parece sugerir que, o que está a dizer, corresponde à vontade da deusa. No centro da composição, o homem ajoelhado sobre uma almofada, com feições próprias de maturidade, mas um pouco mais jovem, enverga uma longa capa de tons vermelhos e o aspecto geral da indumentária sugere tratar-se de um rei ou nobre. A expressão do seu rosto transmite um misto de espanto e incredulidade, que é corroborado pela posição do braço esquerdo, mas a mão direita sobre o peito indica devoção e piedade.

Em terceiro plano, atrás do altar e destas personagens, vemos soldados com lanças na mão e jovens com vestes diáfanas, de tons iguais aos das roupas do ancião, que seguram tochas. Aparentemente, prestam assistência à realização do sacrifício. As tendas, em plano de fundo, confirmam que a cena decorre num acampamento militar.

No lado direito da composição surge em destaque, em primeiro plano (fig. 2), uma criança que parece ser do sexo masculino e ostenta uma capa de tons vermelhos semelhante à do homem ajoelhado. Para este menino se volta uma mulher cujas expressões e postura se assemelham às do homem que está ajoelhado à sua frente: também dirige a mão esquerda na direcção do altar e coloca a direita sobre o peito, numa atitude que exprime, mais do que devoção, contentamento. Atrás de si distingue-se uma mulher que parece muito mais jovem. Também ela ajoelhada e com as mãos postas, as suas feições parecem tranquilas, assistindo com serenidade ao que está a acontecer. Ambas exibem jóias no cabelo e no corpo, o que as identifica como figuras pertencentes à realeza. Num segundo plano, de pé, vemos, em primeiro lugar, outros soldados, e distinguem-se, pelo menos, quatro mulheres, que serão talvez damas de companhia ou familiares, dado que também exibem algumas jóias. Soldados e damas estão voltados na direcção do sacrifício, atentos ao seu desenrolar, e os seus rostos denotam concentração, admiração e também alegria.

É legítimo supor que os elementos iconográficos que destacámos remetem para o sacrifício de Ifigénia em Áulide, inclusive de acordo com a versão eurípidiana. O jovem que se encontra à esquerda poderá ser Aquiles, que promete a Clitemnestra opor-se ao sacrifício da donzela<sup>29</sup>, a conversar com Menelau, que inicialmente é quem mais insiste na sua realização<sup>30</sup>, o ancião será o adi-

<sup>29</sup> Cf. Eur. *IA* 932-937, 1005-1007, 1358-1365.

<sup>30</sup> Cf. Eur. *IA* 89-97, 306 sqq., 481-503, 895. No caso de o pintor ter baseado o cartão no relato de Higino (*Fab.* 98), as duas figuras masculinas poderiam ser Ulisses e Diomedes, que

vinho Calcas e o soberano Agamémnon. O facto de a tapeçaria incluir um menino, provavelmente Orestes, parece-nos um dado mais seguro para relacionar o episódio representado com a *Ifigénia em Áulide*, pois na tragédia de Eurípides ainda é uma criança pequena, não sendo claro se compreende o destino terrível que coube à irmã<sup>31</sup>. Naturalmente as duas mulheres serão identificadas com Clitemnestra e Ifigénia.

Bem mais difícil é sabermos que momento do mito está representado nesta peça. A presença de jovens com tochas, que eram elementos integrantes do cortejo nupcial grego<sup>32</sup>, e o porte arranjado das mulheres que se encontram no lado direito da composição<sup>33</sup> sustentam a possibilidade de a cena representar o sacrifício preliminar consagrado a Ártemis, que devia anteceder o casamento de Ifigénia com Aquiles, estratégia com o qual Agamémnon atraiu a esposa e a filha até Áulide<sup>34</sup>. Assim se explicaria a manifestação geral de felicidade que caracteriza o lado direito da composição. Recorde-se que a imolação de um animal em honra da deusa é mencionada na tragédia euripídiana pela própria Clitemnestra, quando pergunta a Agamémnon se já efectuou esse sacrifício para favorecer as bodas da filha<sup>35</sup>. Segundo esta interpretação, a tapeçaria representa um episódio – o ritual propiciatório da deusa da vida selvagem que antecedia a cerimónia nupcial – que, embora faça parte da lenda de Ifigénia, não chega a concretizar-se na tragédia de Eurípides. No entanto, como dissemos, julgamos que as expressões e os gestos do soberano se coadunam com as de alguém a quem revelam ou recordam algo difícil de cumprir. Assim, não excluimos a hipótese de o artista ter reunido, na mesma composição, duas situações que ocorrem em momentos diferentes do mito, de acordo com a versão euripídiana: à esquerda, a revelação ou insistência de Calcas de que Ártemis exige o sacrifício da filha do rei, para que o exército possa prosse-

se empenham na mentira que vai arrastar Ifigénia e Clitemnestra até à Áulide. Na versão do Pseudo-Apolodoro, os responsáveis por essa missão são Ulisses e o arauto Taltíbio (*Epit.* 3.22). Na *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides, a acusação cai sobre Ulisses (v. 24, cf. *IA* 1362).

<sup>31</sup> Cf. Eur. *IA* 418, 465-466, 621-623, 1241-1248.

<sup>32</sup> Embora o erguer das tochas coubesse em primeiro lugar às mães dos noivos (cf. Eur. *IA* 732), essa tarefa alargava-se a todos os que integravam a procissão nupcial. Cf. Oakley-Sinos 1993, p. 26.

<sup>33</sup> Na *Ifigénia em Áulide* de Eurípides alude-se à beleza, ao porte majestoso e ao decoro de Clitemnestra e de sua filha. Cf. vv. 590-597, 821-824.

<sup>34</sup> Cf. e.g. Eur. *IA* 98-105, 414-464, 884 sqq.

<sup>35</sup> Cf. Eur. *IA* 430-439, 674, 718 (menção do ritual de *proteleia* ou sacrifício preliminar, consagrado a Ártemis, que antecedia o casamento), 1110-1114. Cf. Oakley-Sinos 1993, pp. 11-12.

guir viagem para Tróia<sup>36</sup>; à direita, a presença de Clitemnestra, com Orestes e Ifigénia, em Áulide, ainda antes de ter conhecimento de que a filha vai ser a segunda vítima do sacrifício. Por conseguinte, de acordo com esta interpretação, que vai ao encontro da formulação do título da tapeçaria, o artista teria combinado no seu programa iconográfico dois tópicos que na tragédia euripídiana, como demonstrou H. Foley (1982), surgem encadeados e explorados de forma singular: o casamento e o sacrifício de uma jovem<sup>37</sup>. Tendo em conta a expressão de felicidade de Clitemnestra, não cremos que se trate do momento em que Ifigénia aceita voluntariamente o sacrifício, e menos plausível nos parece igualmente a hipótese de a tapeçaria representar os instantes que se seguiram à salvação de Ifigénia e à substituição do seu corpo pelo de uma corça, pois um elemento estável da lenda é que a jovem era arrebatada *in extremis* pela deusa, alcançava um estatuto divino ou tornava-se sua sacerdotisa entre os Tauros (cf. Séchan 1931, p. 369-372).

Não obstante as incertezas que subsistem sobre a interpretação segura dos elementos figurativos da tapeçaria do Museu de São Roque, é inegável que esta peça flamenga exhibe uma composição que é tudo menos vulgar e, como procurámos demonstrar, não é lícito excluir a possibilidade de se basear na tragédia euripídiana. É evidente que a figura feminina que identificamos com Clitemnestra exhibe os traços de uma mãe que, no meio dos seus filhos, assiste com grande interesse e alegria à realização de uma cerimónia religiosa, portanto uma caracterização que coincide com a actuação da mãe de Ifigénia quando chega a Áulide para assistir às bodas da filha (cf. e.g. Eur. *IA* 454-459), imagem que reflecte notoriamente uma tentativa de reabilitação da personagem por parte de Eurípides<sup>38</sup>. Esperamos que este estudo sobre alguns aspectos da representação de Clitemnestra na iconografia antiga e moderna possa assim contribuir para demonstrar como são variadas e interessantes as faces desta figura clássica.

<sup>36</sup> Cf. e.g. Eur. *IA* 89-93, 358-360, 879.

<sup>37</sup> Cf. e.g. Medda 2012, pp. 103-104; Rodríguez Cidre 2015, pp. 115-122.

<sup>38</sup> Sobre esta questão, vide em particular Radding 2015 e Fialho 2016. Cf. Aélion 1983, II, pp. 311-315. Vide ainda González González 2003, sobre a relação entre Clitemnestra e as filhas.

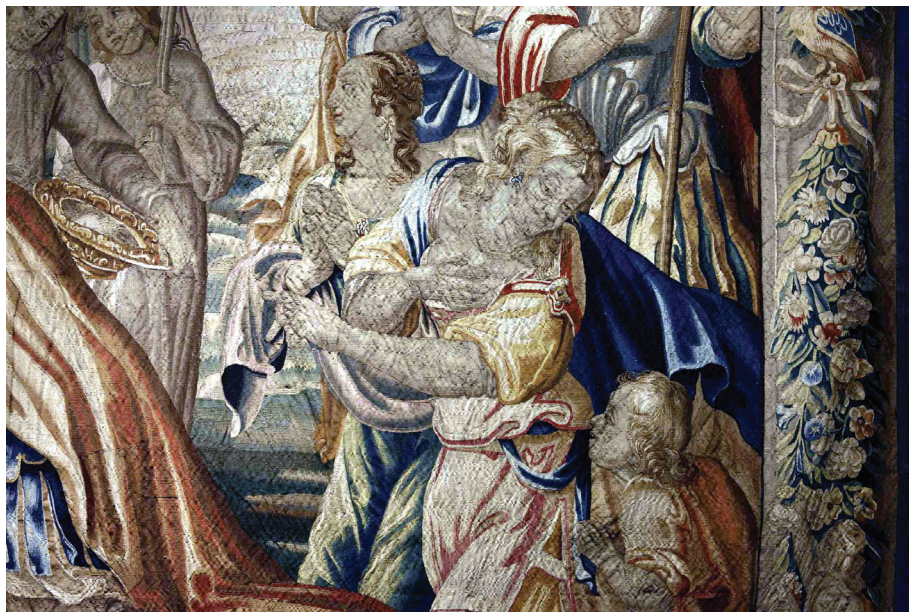
## BIBLIOGRAFIA

- R. Aélión, *Euripide, héritier d'Eschyle*, 2 tomes, Paris 1983.
- D. Bacalexi, "Personal, paternal, patriotic: The threefold sacrifice of Iphigenia in Euripides' *Iphigenia in Aulis*", *Humanitas* 68, 2016, pp. 51-76. DOI: [https://doi.org/10.14195/2183-1718\\_68\\_3](https://doi.org/10.14195/2183-1718_68_3).
- B. Baldarelli, "Agamemnon and Clytaemnestra", em M. Moog-Grünwald (ed.), *Brill's New Pauly. The Reception of Myth and Mythology*, Leiden-Boston 2010, pp. 37-42.
- J.V. Bañuls Oller, "Clitemnestra y la acción trágica", en F. De Martino-C. Morenilla (eds.), *El teatro clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental, V: El perfil de les ombres*, Bari 2002, pp. 19-57.
- P. Crespo Alcalá, "Ifigenia: el sacrificio de una figura trágica", em F. De Martino-C. Morenilla (eds.), *El teatro clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental, V: El perfil de les ombres*, Bari 2002, pp. 85-110.
- M.I. Davies, "Thoughts on the *Oresteia* before Aischylos", *BCH* 93, 1969, pp. 214-260. DOI: 10.3406/bch.1969.2185.
- G. Delmarcel, *La tapisserie flamande du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1999.
- M.C. Fialho, "Clitemnestra en su *oikos* vacío", en F. De Martino-C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica. La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, Bari 2010, pp. 113-121.
- M.C. Fialho, "Do *Oikos* à *Pólis* de Agamémnon: sob o signo da distorção", *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 14, 2012, pp. 47-61.
- M.C. Fialho, "Clitemnestra en Áulide: el inicio de una larga historia", em F. De Martino-C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica. Personajes secundarios con historia*, Bari 2016, pp. 41-54.
- H.P. Foley, "Marriage and Sacrifice in Euripides' *Iphigeneia in Aulis*", *Arethusa* 15, 1982, pp. 159-180.
- R.M.Gais, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. I, Zürich und München 1981, s.v. Aigisthos.
- M. González González, "'Helena, olvidándose de su hija': madres, hijas y hermanas en la literatura griega", em R. M. Cid López-M. González González (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo 2003, pp. 201-221.
- L. Kahil-N. Icard, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. V, Zürich und München 1990, s.v. Iphigeneia.
- S. Lydakís, *Ancient Greek Painting and Its Echoes in Later Art*, Los Angeles 2004.
- C. Morenilla, "La *aristeia* de una mujer: Clitemnestra domina la escena", em R. M. Cid López-M. González González (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo 2003, pp. 123-149.

- E. Medda, “Ifigenia all’altare. Il sacrificio di Aulide fra testo e iconografia (Aesch. *Ag.* 231-242)”, *Eikasmos* 23, 2012, pp. 87-114.
- Y. Morizot, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. VI, Zürich und München 1992, s.v. Klytaimnestra.
- J.H. Oakley-R.H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison, Wisconsin 1993.
- A. Petrowski-B. Klein, “Iphigenia”, em M. Moog-Grünwald (ed.), *Brill’s New Pauly. The Reception of Myth and Mythology*, Leiden-Boston 2010, pp. 353-364.
- J.J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge 1990.
- A.J.W. Prag, *The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*, Chicago 1985.
- J. Radding, “Clytemnestra at Aulis: Euripides and the Reconsideration of Tradition”, *GRBS* 55, 2015, pp. 832-862.
- J.D. Reid, “Iphigenia”, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. Vol. I, New York-London 1993, pp. 599-608.
- N.S. Rodrigues, “Ainda Clitemnestra, a «mulher de máscula vontade»”, *Cadmo* 20, 2010, pp. 393-405. DOI: [http://dx.doi.org/10.14195/0871-9527\\_20\\_19](http://dx.doi.org/10.14195/0871-9527_20_19).
- N.S. Rodrigues, *Euripides. Ifigénia entre os Tauros*. Trad. do grego, introd. e comentário, Coimbra 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0837-2>.
- E. Rodríguez Cidre, “Maneras rituales de matar a una doncella: Ifigenia entre las víctimas sacrificiales euripideas”, em A. Iriarte-L.N. Ferreira (coords.), *Idades e género na literatura e na arte da Grécia Antiga*, Coimbra 2015, pp. 109-128. DOI: [http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1017-7\\_5](http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-1017-7_5).
- L. Séchan, “Le sacrifice d’Iphigénie”, *REG* 44, 1931, pp. 368-426. DOI: 10.3406/reg.1931.7038.
- H.A. Shapiro, *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, London-New York 1994.
- M.F.S. Silva, “Introdução: *Ifigénia em Áulide*, valores em decadência”, *Eurípides. Ifigénia em Áulide* (trad. do grego de Carlos Alberto Pais de Almeida), Coimbra 2008, pp. 7-21.
- M.F.S. Silva, “Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripídiano”, *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa 2015, pp. 125-165.
- W.D. Smith, “Iphigenia in Love”, em G. W. Bowersock, W. Burkert, M.C.J. Putnam (eds.), *Arktouros: Hellenic Studies presented to Bernard M.W. Knox on the occasion of his 65th birthday*, Berlin 1979, pp. 173-180.
- C.E. Sorum, “Myth, Choice, and Meaning in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”, *AJPh* 113, 1992, pp. 527-542.
- V. Toillon, “Tueuse d’homme: violence et ambiguïté féminine à travers l’iconographie de Clytemnestre”, *LEC* 79, 2011, pp. 309-331.
- F. Viret Bernal, “When painters execute a murderess. The representation of Clytemnestra on Attic vases”, em A.O. Koloski-Ostrow-C.L. Lyons (eds.), *Naked Truths: Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, London 1997, pp. 93-107.



1. Tapeçaria *A oferenda de Agamémnon à deusa Diana acompanhada da oferenda de Ifigénia* (ciclo da *Guerra de Tróia*). Dimensões: 342,5 x 380 cm. Lisboa, Museu de São Roque (inv. Mt. 248). Fotografia: Vítor Garcia.



2. Pormenor da tapeçaria *A oferenda de Agamémnon à deusa Diana acompanhada da oferenda de Ifigénia (ciclo da Guerra de Tróia)*. Lisboa, Museu de São Roque (inv. Mt. 248). Fotografia: Vítor Garcia.

MARIA DO CÉU FIALHO  
Universidade de Coimbra

## EURÍPIDES E A REABILITAÇÃO DE CLITEMNESTRA

**Abstract:** Euripides seems to proceed to a dramatic study of the figure of Clytemnestra, from his *Electra* to his *Iphigenia at Aulis*, in order to understand and present on stage the situation and performance of a woman who, in her origins, was a faithful wife, in short, an Hellenic aristocrat who behaved according to the ideal standards of her status. His dramatic study aims to understand and to make understandable how this woman, through a chain of loss and abandonment associated with war, became the Clytemnestra of the tradition that Aeschylus and Sophocles received. The deceit and the decision of sacrificing Iphigeneia set Clytemnestra's mood and behaviour in a new stage, in *IT*. By this way the audience realizes that this is the beginning of her changing from a submissive wife into a woman who, in despairing situation, develops a remarkable and vigorous rhetoric competence. Clytemnestra's despair and sorrow will be determinant for her later revenge behaviour at Argos.

**Keywords:** Aeschylus, Sophocles, Euripides, Clytemnestra's change, deconstruction of myth.

Que sentimentos poderia ter despertado, para um homem ou mulher grega, da época clássica, o facto de saber que iria assistir a uma peça em que a figura de Clitemnestra desempenhava papel de relevo? Por certo sentimentos diversos e complexos, contraditórios, de acordo com o género, sentimentos que se prendem com a complexidade desta figura feminina, desposada pelo mais poderoso dos Gregos, e a que se associa o abandono, o ressentimento, a sede de vingança, a traição e dolo, o ajuste de contas, o medo, o ódio, o instinto maternal sufocado.

A mais antiga alusão que a ela ocorre não abona em favor de Agamémnon, logo no início da *Iliada*, 1. 30, quando este se recusa a restituir ao pai a cativa de guerra Criseida, já que diz “ eu prefiro-a a Clitemnestra, minha



esposa legítima” – Clitemnestra que, lá longe, em Argos, vive a solidão a que uma interminável guerra a votou. Solidão fragilizante, que a expõe, como se vê na *Odisseia*, 3. 307 sqq, às manobras de sedução insistente de Egisto que, por fim, a arrasta contra-vontade para casa, descartada a presença do vigilante aedo. Egisto industria-a no dolo, mas é Egisto o assassino de Agamémnon e sobre ele se vingará Orestes, ainda que o poeta aluda ao funeral de Clitemnestra e Egisto. A morte de Agamémnon às mãos de sua mulher só é referida pela primeira vez no *Catálogo das Heroínas*, frg. Merkelbach-West 23. 28-30 (séc. VI).

Estesícoro, no seu poema *Oresteia*, refere o sacrifício de Ifigénia e, ao que parece, o motivo do dolo, para trazer Ifigénia até à Áulide<sup>1</sup>. Píndaro (*P.* 11, 16-32), em contrapartida, centra claramente o assassinato de Agamémnon na figura feminina, enquanto se interroga quanto às suas razões: retaliação pelo sacrifício de dolorosa memória de Ifigénia, ou a força do adultério e da sedução do amante (eco da *Odisseia*, certamente)? ainda que admita o poeta que a má-língua dos cidadãos é propícia a explorar este tema. Seja como for, Clitemnestra aparece-nos aqui em primeiro plano, como forte ameaça para o *oikos*, para cuja desagregação contribui fortemente. Não creio que a tendência para esta focalização seja alheia à consolidação da pólis, cuja pedra angular é, precisamente o *oikos*<sup>2</sup>.

Esse é, fundamentalmente, o cenário da trilogia esquiliana: no júbilo momentâneo de uma vitória do exército grego numa guerra longínqua e mortífera, arrastada ao longo de dez anos, as feridas nas casas dos cidadãos vão sendo expostas pelo Coro: os jovens heróis partidos para a guerra regressam em cinzas e da partida ressoam ainda as palavras de Calcas e as de Agamémnon, cego, lendo como dilema de deserção ou de sacrifício necessário da filha a profecia ditada pela ira de Ártemis. Da guardiã da casa, estatuto que Agamémnon lhe reconhece (*A.* 914)– a mulher, em tempo de guerra –, menospreza Agamémnon o rancor crescente na solidão pelo sangue derramado de Ifigénia. E assim, Clitemnestra, o cão fiel, guardião do lar, como sarcasticamente se autodenomina (*A.* 607-608), é tornada e visionada por Cassandra como a cadela raivosa (*A.* 1228), traíçoeira, que, na sombra, prepara com Egisto a dupla vingança pelo dolo.

<sup>1</sup> Vide F. Brasete, “Agamémnon na lírica arcaica grega”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 16, 2014, pp. 14-15.

<sup>2</sup> M. C. Fialho, “Clitemnestra en su *oikos* vacío”, em F. De Martino – C. Morenilla (eds.), *La redifinición del rôle de la mujer por el escenario de guerra*, Bari, Levante 2010, pp. 113-114.

Para além de todas as implicações da presença de Cassandra em Argos, como cativa, não pode o público deixar de recordar as palavras de Agamémnon na *Iliada*: prefere uma bela cativa à sua legítima esposa, que no palácio o esperou, supostamente, dez anos, cercada de memórias de perda. Com a vingança ficará em causa a sucessão na casa, poluída com um miasma, abandonada à força pelo sucessor, posto a salvo, ainda criança de leite, por sua irmã à guarda de amigos estrangeiros. O seu regresso será ditado pelo dolo para a imperativa vingança do sangue derramado de seu pai. Ainda que esta seja imperativo de Apolo, a sombra de outro derramamento não deixa de afectar Orestes, postado num dilema em que, de qualquer modo, o espera a perseguição das Erínias. Ésquilo recorre ao sonho premonitório de Clitemnestra, nas *Coéforas* – motivo que parece vir de Estesícoro<sup>3</sup> - para com ele imprimir a marca de traição na relação filial Orestes-Clitemnestra. O aleitamento que não fez converte-se num aleitamento de retaliação, da serpente que suga a vida. E, todavia, a notícia da morte de seu filho desperta sentimentos maternos, ainda que recalçados pelo sangue derramado ao largo dos tempos: Clitemnestra ainda é mãe, embora o tenha esquecido, mas é uma mulher tomada pelo medo, que o sonho agrava. O contraditório possui-a, entre a maternidade e o alívio por se saber a salvo, ainda que a custo da vida de Orestes. Com o seu medo se confrontará, completamente só, morto o amante, revelada a identidade de Orestes – o seio desnudado representa o grito desesperado pela vida e, genuinamente, o grito desesperado de uma maternidade perdida. Este *oikos* disfuncional e desagregado só no contexto de uma democracia perfeita, com instituições suportadas pelos deuses, se conseguirá reequilibrar<sup>4</sup>.

Sófocles deve ter composto a sua *Electra* numa fase particularmente sombria da história de Atenas – refiro-me ao tempo que logo se seguiu à longa e desesperante espera por notícias em Atenas sobre o destino dos guerreiros embarcados na desastrosa expedição à Sicília, já na fase final da Guerra do Pe-

<sup>3</sup> Brasete, *op. cit.* p. 15, ainda que o sonho seja, na tragédia, reelaborado em função do sentido do todo que o tragediógrafo tem em mente.

<sup>4</sup> A. H. Sommerstein, *Aeschylean tragedy*, London, Bloomsbury 2010<sup>2</sup>, p. 208: “Thus the first and essential function of the *polis* is seen as the enforcement of justice upon and between its members; and whereas Argos was represented on stage by the feeble if valiant Elders, armed only with sticks which were no defence against the swords of the tyrant’s men, Athens is represented, silently, by the councillors of the Areopagus, whose *physical* weapon ...is a feebler one still – a mere pebble – but who are armed *spiritually* with the same irresistible, invincible awe of which the Chorus of *Choephoroi* had sung.”

loponeso, entre 413 e 411. Trata-se de uma peça de horizontes sufocantemente estreitos, de onde os deuses estão ausentes – o oráculo de Apolo que Orestes refere resume-se a uma resposta seca e objectiva a uma pergunta sua – como levar a cabo o seu plano de vingança (32 sqq.)<sup>5</sup>. O certo é que, ainda que o próprio Orestes se não dê conta, pois fala da sua missão em termos épicos, terá de abdicar de um perfil heróico para a levar a cabo – pelo dolo<sup>6</sup>. Orestes chega para restaurar o poder dos Atridas, em clara desproporção com as esperanças de Electra nele depositadas<sup>7</sup>.

Electra, por seu turno, vive polarizada pela vingança paterna e pela denúncia do crime, a ponto de converter a sua existência num tempo fora do tempo, sem noite e sem dia, num perpétuo lamento, numa contínua espera por Orestes e numa contínua denúncia de Clitemnestra e Egisto<sup>8</sup>. Estes estão a ponto de emparedá-la, o que não impede Electra de enfrentar Clitemnestra. Frente a frente, ainda que Electra a acuse de ser uma ‘mãe que não é mãe’ (*El.* 1154)– μήτηρ ἀμήτωρ – desvela-se uma sarcástica realidade: pela dureza e ódio ambas possuem a mesma fibra anímica, em ambas se reconhece uma *physis* comum (*El.* 608-609). O dolo de Orestes é similar ao utilizado nas *Coéforas*, porém, desde início, e após um breve instante que se desmascara como hipocrisia, Clitemnestra rejubila por se ver a salvo – em contraste com o

<sup>5</sup> Já assim o entendeu H. Erbse, “Zur Elektra des Sophokles”, *Hermes* 106, 1978, pp. 284-330, abrindo caminho ao estudo de G. H. R. Horsley, “Apollo in Sophocles’ Electra” *Antichthon* 14, 1980, pp. 18-22: Apolo não está presente na peça como fonte de oráculos ambíguos. O engano, apontado pelo deus, constitui uma resposta clara à pergunta de Orestes, consoante este a faz, e a vingança pelo artil responde ao crime perpetrado pelo artil. Quanto à alusão de Orestes à sua chegada como astro mortífero (vv. 66-67) cf. os símiles da *Iliada*, 11.62-66 ou 22. 26 sqq.

<sup>6</sup> Vide D. Seale, *Vision and stagecraft in Sophocles*, London, Methuen 1982, pp. 57-58 chama a atenção, com toda a pertinência, para a contradição entre o modo como Orestes fala de si e da sua tarefa, que considera heroica, e as cambiantes sombrias que se vão insinuando no seu retrato até ao relato da sua falsa morte, que toma, simbolicamente, a dimensão de morte do Orestes “heróico”. Vide M. C. Fialho, *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, Coimbra (Instituto Nacional de Investigação Científica) 1992, pp.175-177.

<sup>7</sup> Vide M. C. Fialho *id.* pp. 178 sqq. Para uma sólida argumentação nesta mesma linha de leitura, de que são extraídas consequências para a leitura da intervenção do Coro nesta tragédia, veja-se o excelente artigo de C. Morenilla –J. V. Bañuls, “Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos”, *Faventia* 30/1-2, 2008, pp. 187-208.

<sup>8</sup> Th. W. Woodard, “*Electra* by Sophocles: the dialectical design (part II)”, *HSPH* 70, 1965, pp. 198-199 nota que a anulação da alternância noite-dia e a perpetuação do lamento da protagonista a projecta para um tempo sem tempo, fora do ciclo vital.

sentimento de temor que lhe infundiu o sonho nocturno, ambíguo, da aparição de Agamémnon para plantar um ceptro na sua lareira, convertido em frondoso loureiro.

A ambiguidade sofocliana permite que Orestes se identifique com o Agamémnon do sonho, mas liberta de toda a carga de traição a sua vingança, ainda que esta não represente um feito heróico. Em boa verdade, é claro que o Orestes sofocliano regressa com um propósito – a sua vingança é o primeiro passo para tomar posse dos bens patrimoniais e do poder a que tem direito. A libertação de Electra não é, como o próprio desenho do prólogo, compartimentado, já o anuncia, preocupação sua.

Na acção desta peça se movimenta a mais cruel das Clitemnestras. Os laivos de sentimento materno, ao escutar o relato doloso da morte de Orestes, são compostos para o momento e quando esta figura feminina aponta *Dike* como inspiradora do seu velho crime, em nome do sangue derramado de Ifigénia, o espectador facilmente percebe que não foi o sacrifício em Áulide o verdadeiro motivo do homicídio, mas uma paixão adúltera e a vontade de Egisto (vv.561-562).

Deste modo, a morte de Clitemnestra há-de inspirar horror, mais do que compaixão – porquanto Electra, que a ela assiste da porta, instiga Orestes a novo golpe, animada por uma sede de vingança e por uma total insensibilidade perante o sangue materno derramado. Esta é uma casa habitada pela maldição. O Coro antevira, no estásimo I (vv. 489-491), a chegada, ao palácio, de uma “Erínia oculta, de múltiplos pés e múltiplos braços” como poder actuante do Atrida, aparentemente oculto e esquecido, que vingará Agamémnon<sup>9</sup>. A referência será lembrada, sem dúvida, pelo espectador, quando o Coro, no estásimo II, percebendo o que está a ponto de ocorrer no palácio, alude à “dupla Erínia”<sup>10</sup> – Clitemnestra e Egisto – simultaneamente com essa dimensão em nome dos velhos crimes da raça, mas também como maldição prestes a deixar o palácio, tal como “as Estrangeiras” - eufemismo para aludir às deusas – que

<sup>9</sup> Este estásimo oferece um dos principais pontos de apoio à interpretação do sentido da peça por R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An interpretation*, Cambridge, University Press 1980, 217-247: a culpa inicial de Pélops geraria uma cadeia de crime e castigo na posteridade, da qual fariam parte o sacrifício de Ifigénia e a conseqüente vingança de Clitemnestra e Egisto (cf. 1080-1081), depois punidos por acção de Electra e de Orestes – daí a multiplicidade de pés e mãos da Erínia (v. 489). Esta leitura, que me parece feita sobre o modelo esquiliano, ajusta-se à *Electra* de Sófocles como mera insinuação, no horizonte de jogo intertextual com Ésquilo.

<sup>10</sup> C. Morenilla – J. V. Bañuls, *op. cit.*, pp. 191-192.

em breve deixarão o palácio, consoante canta, com alívio, o Coro no final do estásimo III de *Coéforas*.

Sófocles alterou a ordem das mortes, em relação a Ésquilo. A de Clitemnestra constitui um tensíssimo e violento clímax, seguido pela morte fria do frio tirano<sup>11</sup>.

Uma breve reflexão sobre a *Electra* de Eurípides, sem que se entre, pelo menos assumidamente, na *vexata quaestio* da cronologia relativa entre a de Sófocles e a deste dramaturgo, leva-me a pensar que ela assinala um momento de reflexão dramática eurípidiana sobre Clitemnestra e sobre a tradição do tratamento da figura que se foi criando na tragédia. O racionalista Eurípides teria começado aqui um estudo para entender as razões e a posição desta mulher – o que completaria, com êxito e originalidade, em *Ifigénia em Áulide*.

Para afastar o perigo que Electra pode constituir no palácio, Sófocles engendra um plano de emparedamento por parte de Clitemnestra e Egisto (semelhante ao plano de Creonte em relação a Antígona); Eurípides, dentro da sua perspectiva de valorização das figuras populares, afastadas das lides da política e da cidade, apresenta-nos o afastamento de Electra através das suas núpcias com um Lavrador. O velho crime sobre Agamémnon, ainda que com o auxílio de Clitemnestra, foi consumado por Egisto (vv. 11-12) e é ele quem governa (v. 12): não temos, pois, uma dupla de governantes criminosos em igualdade de posição, mas uma Clitemnestra subalternizada. Nem temos uma Electra exclusivamente voltada para a continuidade da casa e para a vingança de seu pai. Orestes foi, antes, salvo por um velho servo. A perfídia de Egisto leva-o a congeminar planos para matar Electra, ainda que a peça não nos fale de alguma situação incómoda, decorrente de acusações de Electra no palácio – a ameaça de Electra, quanto a Egisto, consistia na possibilidade de a princesa gerar descendência nobre.

Ainda que pudesse ter sido por medo, Clitemnestra acordou no plano de casar a jovem com o Lavrador, mas foi esta a maneira de conseguir preservar

<sup>11</sup> C. Morenilla – J. V. Bañuls, “Rasgos esquileos en la caracterización de algunos personajes sofocleos”, *Estudios griegos e indoeuropeos* 18, 2008, p. 75: “En la tragedia de Sófocles, por el contrario, el linaje y lo que comporta no deja de estar presente, pero lo está como un componente más de la saga, que Sófocles no activa, al menos en la forma en que lo hace Esquilo, en sus aspectos negativos; el caso de su *Electra* es a este respecto paradigmático: muerta Clitemnestra, a Egisto poco menos que se lo llevan a ejecutar, y ahí acaba todo, no es necesario una tragedia, como las *Euménides*, que resuelvan el conflicto planteado en las *Coéforas*.”

sua filha da espada de Egisto (v. 28). Ora, é precisamente o Lavrador quem surge, na abertura do prólogo, deixando, além do mais, perceber a sua honestidade e finura ética e de sentimentos, por contraste com as figuras do palácio, a que alude: sabendo que não é o noivo eleito por Electra, este homem respeita a sua donzelia, consciente de que aí reside, da sua parte, τὸ σῶφρον (vv. 50-53). Logo Electra surge, em contraste com a caracterização do primeiro, como é típico da estrutura de alguns prólogos eurípidianos, lamentando a sua sorte, o peso das tarefas do seu quotidiano rústico. Ainda que o Lavrador a tivesse querido poupar ao leve trabalho de trazer água para casa, Electra insiste em leva-lo a cabo, como que para ter mais motivos de lamento – lamento sobre a sua sorte, carregado de ódio indistinto em relação a sua mãe e Egisto.

Constitui, aliás, um motivo constante, o do lamento de Electra, diverso do da homóloga sofocliana, centrado em si mesma, repetitivo, exagerado e contraditório – como quando refere a sordidez dos seus cabelos e os farrapos que a cobrem (vv. 184-185), para, um pouco mais tarde, aludir à sua cabeça rapada (v. 148; 241) – e isto após o Coro se oferecer para lhe proporcionar adereços para enfeitar corpo e cabelos e participar nas festas (vv. 190 sqq.) - ou o peso dos seus trabalhos – a todos o Lavrador a quer poupar. Em boa verdade, os traços de masoquismo egótico adivinham-se desde que Electra se auto-estimula a prosseguir e estimular a sua πολύδακρυον ἄδονάν (v. 126)<sup>12</sup>.

Por seu turno, a fraqueza de Orestes, próxima da dos homónimos da peça *Orestes* e de Ifigénia entre os Tauros, faz de Electra o motor principal da vingança sobre Clitemnestra. Orestes, acompanhado de Píades, executa, como se de um trabalho glorioso se tratasse, Egisto – mas em que circunstâncias? Pelo dolo, num contexto de celebrações religiosas em que Egisto é o oficiante e o hospedeiro e convida os dois desconhecidos a participar no banquete. Orestes mata-o desprevenidamente, com um golpe pelas costas (vv. 774-842). Eurípides regressa, assim, à ordem de execuções esquiliana. A pérfida figura do rei vilão foi aniquilada, se bem que em contexto controverso. Vive ainda aquela que está unida por laços de maternidade aos dois irmãos e que, quando ocorre à chamada de Electra, deixa transparecer a fraqueza de uma mulher dominada por Egisto e que se debate ainda entre o rancor e o ciúme quanto

<sup>12</sup> J. Pereira do Deserto, “O agricultor na Electra de Eurípides. Um homem simples no reino do ódio” *Humanitas* 46, 1994, p. 113 sqq. nota até que ponto a culpa de Clitemnestra é esbatida por Eurípides nesta peça (não é agente directa da morte de Agamémnon; tenta salvar Electra da morte), e até que ponto, paralelamente, o juízo de Electra sobre pessoas e acontecimentos é um juízo desfocado.

a Agamémnon, que sacrificou Ifigénia, que partiu para uma longa guerra por uma mulher infiel e regressou, trazendo consigo para o palácio uma escrava concubina – Cassandra –, e sentimentos de remorso por ter deixado que a sua ira de mãe e de mulher ferida e abandonada fosse tão longe, a ponto de colaborar no assassinato do marido e ter, assim, deixado os seus filhos em frágil situação (vv. 1017 sqq.; 1101-1110). Transparecem, já aqui, segundo me parece, alguns traços da mulher vítima da guerra, que Eurípides desenvolverá em *Ifigénia em Áulide*.

Clitemnestra reconhece, com compreensão, o rancor de Electra, no entanto, contrapõe-lhe a doçura - ἡδύ (v. 1059) – no momento que julga especial e de aproximação. Não deixa de ser irónico que Electra, para atrair Clitemnestra à armadilha fatal, recorra à história forjada do seu parto – a rainha acorre, tocada numa fibra sensível: o seu instinto maternal, que Electra nega. Mantêm actualidade as palavras de Conacher<sup>13</sup>: “It is as if Euripides, looking first at the ‘facts’ of the legend on the one hand, and then at the other possible treatments of it, had decided: ‘so much for the supernatural (or ‘mythological’) and the ‘heroic’ treatment of such events. My play will present the sort of Electra who, shored up by no divine commands or absolute ideals of loyalty, will, in certain circumstances, seek to slay her mother’”. Thus Euripides presents, in its required setting, a deft and damning portrait of a matricidal woman in action in which nearly every detail contributes to the required characterization and situation, or else to the ‘realistic’...atmosphere...”

A figura de Clitemnestra, ainda que não isenta do envolvimento no uxoricídio, apresenta-se suavizada, em relação à tradição (e particularmente à sofocliana, se acaso a de Sófocles é anterior). A sua ‘culpa’ presente não está tanto na convivência com a crueldade de Egisto, quanto na fraqueza e incapacidade de se lhe impor, quanto ao estatuto dos filhos e ao seu próprio estatuto.

Com *Ifigénia em Áulide*, na fase derradeira da sua criação dramática<sup>14</sup>, Eurípides retoma como fonte inspiradora o complexo mitológico à volta da

<sup>13</sup> D. J. Conacher, *Euripidean drama. Myth, theme and structure*, Toronto, University Press 1967, p. 203.

<sup>14</sup> *Ifigénia em Áulide e Bacantes*, como é sabido, constituem a derradeira manifestação dramática do poeta, sendo ambas as peças apenas representadas *post mortem poetae*, por iniciativa de seu filho, provavelmente em 405 a. C., e, a crer na informação da Suda, ganharam o primeiro prémio. A peça foi reposta em cena, no séc. IV, pelo menos uma vez, em 341, por um actor de nome Neoptólemo. Vide A. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press 1968<sup>2</sup>, pp. 108; 120.

Guerra de Tróia, Quanto à questão de ética identitária, o poeta desvia o seu foco de atenção para um outro campo: o dos fundamentos naturais ou artificiais do Pánelenismo no final do séc. V a. C., no contexto de uma Hélade profundamente devastada por uma longa guerra civil, da qual Atenas saiu humilhada e vencida e o sistema da pólis ficou ferido de morte.

O dramaturgo recorre à versão do mito correspondente a um poema épico, os *Kypria*, *Poemas Cíprios*, que, como nota Michelakis<sup>15</sup>, devia ser tão popular em Atenas como os *Poemas Homéricos*. Nesse poema o sacrifício de Ifigénia teria decorrido da impossibilidade de o exército navegar para Tróia, por causa de tempestades marítimas provocadas pela ira de Ártemis. É que Agamémnon, numa caçada, ter-se-ia vangloriado de ser melhor caçador que a deusa. Esta teria pedido o sacrifício da donzela como *conditio sine qua non* para a prossecução da empresa militar. Também aí, ao que parece, no momento decisivo do sacrifício, a deusa substitui a jovem por uma corça.

Mas é a figura de Clitemnestra que nos merece particular atenção na peça em apreço. Ésquilo situa-se nesta tradição do sacrifício consumado; no entanto, o dramaturgo não alude a dolo. Em Sófocles, pelos esparsos fragmentos que temos da sua *Ifigénia*, percebe-se que Ulisses está no centro da intriga, que se confronta com Clitemnestra a quem parece tentar persuadir a deixar partir sua filha (sendo assim, aquela receberia posteriormente a notícia da morte de Ifigénia por um Mensageiro, reconhecendo, assim, ter sido vítima de dolo).

Sófocles compôs também uma *Clitemnestra* de que pouco se sabe. De qualquer modo, penso que à ferocidade e capacidade de dissimulação da rainha na *Electra* deve ter correspondido um tratamento sofocliano do motivo do sacrifício e do dolo com particular brutalidade, a ponto de justificar a caracterização da figura na peça citada, no contexto da sua dramaturgia.

Assim, uma das inovações de Eurípides parece consistir no modo como o engano se processa – por carta – e a iniciativa de o desfazer, por nova carta. Esta oscilação dá o tom ao clima geral de oscilação nas decisões e nas disposições das personagens.

O facto de Aquiles desconhecer o dolo pode também ser criação euripídiada, o que leva à construção de um desconfortável diálogo com Clitemnestra, a mãe devotada, alvoroçada pela iminência do casamento da filha com um nobilíssimo e famoso jovem guerreiro, que só agora conhece pessoalmente, para se aperceber então que ambas – mãe e filha foram alvo de um engano,

<sup>15</sup> P. Michelakis, *Euripides. Iphigenia at Aulis*, London, Bloomsbury 2006, p. 22.



cuja razão não entendem, e que as deixa numa situação constringedora. Inovação é, certamente, também o recuo do oráculo de Calcas para um plano quase privado, nebuloso, conhecido pelos senhores da guerra e rodeado de considerações sobre a duvidosa fama dos adivinhos (o que corresponde à má fama que efectivamente alcançaram durante a Guerra do Peloponeso e de que já Jocasta, em *Rei Édipo*, faz eco (OT 709)<sup>16</sup>.

O Servo Ancião, ao ser interpelado por Clitemnestra sobre as razões do procedimento de Agamémnon, alude, com reservas, ao oráculo que Calcas diz ter recebido (v. 879). Quanto a Ulisses, não aparece em cena. Dele se fala fugidamente, mas fica no ar todo um retrato da figura, que se foi construindo como hábil em intrigas e, porventura, não de todo dissociado do anúncio de Calcas. Se Calcas pode estar dominado, tal como o comum da raça dos adivinhos (v. 520), pela ambição (*philotimia*, v. 527), Ulisses não o está menos, e as suas ambições voam mais alto. A situação é totalmente diferente da que o Coro de *Agamémnon* evoca em Ésquilo (*A.* 198-205): Calcas, investido da autoridade que lhe dá Ártemis, anuncia ‘um outro remédio’ para superar o impasse do exército – o sacrifício de Ifigénia.

Assim, fica por responder qual o papel dos deuses na condução dos destinos humanos, já que a sua presença se esbate, através do discurso humano sobre eles, da narrativa final sobre a salvação de Ifigénia por acção de Ártemis. No entanto, esta narrativa não é feita pela deusa *ex machina*, mas por um Mensageiro humano (vv. 1590 sqq.), o que dá motivo ao cepticismo de Clitemnestra, aliado à sua angústia de mãe pela ausência e incerteza do destino da filha:

Paralelamente, ressalta o júbilo leviano de Agamémnon, que se sente desculpabilizado e que vê aberto o caminho para Tróia. É com a maior leveza que se despede de Clitemnestra para uma longa ausência naquela guerra de motivações realmente pouco claras, cobertas por um pretexto.

O público sente que os dois esposos pertencem a dois mundos incomunicáveis, que Clitemnestra fica só, com seus filhos, revivendo a experiência de perda de um filho, em tempos idos, às mãos de Agamémnon, que lhe matou o marido para fazer dela sua esposa – perda essa reavivada pela da filha que lhe foi arrancada dolosamente. Longos anos lhe vão amadurecer o rancor. A despedida de Agamémnon, com um discurso centrado na primeira pessoa, tem um forte eco de ironia trágica, para o público que conhece bem o mito:

<sup>16</sup> Cf. Michelakis, *op. cit.*, pp. 26-27.

Então adeus! Passará longo tempo até que possas voltar a dirigir-me a palavra, no meu regresso de Tróia. Que fiques bem!

O prólogo abre antes do raiar da madrugada, com um Agamémnon amargurado e inseguro, que incumbe o seu velho servo de entregar uma carta a Clitemnestra, a desfazer o engano com que pretendia atrair Ifigénia para o sacrifício. É visível que Agamémnon se senta mal na sua pele e é óbvio que, em todo o prólogo, ele tenta redimir-se e construir uma imagem do seu ἦθος através da estratégica da desculpabilização.

A carta, interceptada por Menelau, leva os dois Atridas a um confronto, no episódio I, marcadamente retórico, cheio de acusações que desmascaram as manobras demagógicas de Agamémnon para atingir o poder, bem como a instabilidade do seu carácter: ele é, afinal, o homem capaz de distribuir sorrisos e saudações, porta a porta, de franquear as portas de sua casa e forçar simpatias para obter o voto maioritário que lhe conferirá o que tanto deseja – τὸ φιλότιμον, que acompanha o almejado poder (vv. 337-345). Já então, como ocorre com a maioria dos demagogos, mas que parece ser marca constante de carácter em Agamémnon, uma vez alcançado o seu objectivo, o seu comportamento muda e caem por terra as máscaras de amizade, para se impor um homem difícil e arrogante – o mesmo homem, segundo denuncia Menelau, que, uma vez à frente do exército dos Gregos e chegado à Áulide, onde não sopram ventos que permitam prosseguir a empresa, vacila e se atemoriza, perante a insatisfação crescente do exército (vv. 349 sqq.)

Esta discussão gera o efeito do ‘tarde demais’: Menelau havia interceptado a carta, porque um desejo de a ler o assaltara, pressentindo certamente uma *metabole* usual nos desígnios de seu irmão<sup>17</sup>; A discussão alongou-se no

<sup>17</sup> S. Halliwell, “Between public and private: tragedy and Athenian experience of rhetoric”, em C. Pelling (ed.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford 1996, p. 136, observa: “Rhetoric and psychology of characterization, far from being conflicting modes of representation, blend into one another here... We need not hesitate to suppose that an Athenian audience could have heard Menelaus and Agamemnon speaking in a manner redolent of litigants, and could therefore visualize the scene as a quasi- or potentially forensic encounter”. Vide J. Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology and the Power of People*, Princeton 1989, pp. 91-92. B. Snell “From Tragedy to Philosophy: *Iphigeneia at Aulis*”, in E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, University Press 1983, pp. 396-404 apresenta um retrato bastante fiel deste anti-heróico Agamémnon, sobre quem tem faz o seguinte comentário: “Agamemnon is the exact counterpart of his brother” (p. 398).

tempo. Agamémnon, de facto de disposição mudada, reacende velhas acusações – a seu irmão, um homem fraco, preso há muito a um leito funesto: o de Helena - e agora um Mensageiro anuncia que o cortejo nupcial, da jovem núbil e de sua mãe está a chegar (vv. 414 sqq.).

O quadro familiar descrito é de genuína inocência e devoção familiar, de expectativa de afectos prontos a manifestarem-se, entre Agamémnon e os seus, para quem assiste à chegada do cortejo (vv. 414-419):

#### ΑΓΓΕΛΟΣ

᾿Ω Πανελλήνων ἄναξ,  
Ἄγαμεμνον, ἦκω παῖδά σοι τὴν σὴν ἄγων,  
ἦν Ἴφιγένειαν ὠνόμαζες ἐν δόμοις.  
Μήτηρ δ' ὄμαρτεῖ, σῆς Κλυταιμνήστρας δέμας,  
καὶ παῖς Ἵρέστης, ὡς τι τερφθεῖης ἰδὼν,  
χρόνον παλαιὸν δωμάτων ἔκδημος ὢν.

#### MENSAGEIRO

Ó soberano de todos os Gregos,  
Agamémnon, acabo de chegar trazendo-te tua filha,  
a quem, no teu palácio, chamavas por Ifigénia  
e sua mãe a acompanha, Clitemnestra, tua esposa,  
e teu filho Orestes, pois que ao vê-lo te irias alegrar,  
após tão longa ausência de tua casa.

A cena descrita contrasta com a atmosfera pesada da guerra em suspenso e da discussão: as duas mulheres, mãe e filha, num gesto feminino, descuidado e de graciosa conivência, refrescam-se e banham os seus «pés delicados» (θηλύπουν βάσιν, 421), numa «fonte límpida» (εὐρυτον παρὰ κρήνην, 420-421), juntamente com Orestes, o filho do casal, ainda na primeira infância. Os cavalos pastam, na erva fresca, designados por αὐταὶ πῶλοι (v. 422) – o termo, no feminino, aponta para animais jovens, e não deixa de fazer ecoar a referência poética à donzela, e toda a cena deixa adivinhar a inocência, a ignorância do dolo e a disposição alegre das mulheres.

Perante a descrição desta cena, nova *metabole* se opera: desta vez da disposição de Menelau, como ele próprio confessa (v. 500), simétrica da *metabole* de Agamémnon<sup>18</sup>. Enquanto o primeiro afrouxa nas suas exigências e

<sup>18</sup> Cf. M. Hose, *Euripides. Der Dichter der Leidenschaft*, München, Beck Verlag 2008, pp. 231-232.

é sensível à candura e inocência daquela mãe e daquela filha, Agamémnon retrocede e firma a sua decisão de prosseguir com o dolo e com o propósito do sacrifício.

Com toda esta construção dramática Eurípides coloca frente a frente uma mãe dedicada, algo intrigada com a pressa e o lugar das bodas imprevisíveis, mas orgulhosa delas, pela nobreza do noivo, que passa dessa compreensível excitação algo jubilosa, à decepção total e ao amargo desespero, e Agamémnon, acentuando os ecos esquilianos da peça, que lamenta as circunstâncias em que se vê obrigado a agir, sob ‘o jugo da necessidade’ (ἀναγκῆς ζεύγματα, v. 443).

O episódio II abre então com um quadro familiar já em cena, constituído por Agamémnon, de um lado, e Clitemnestra recém-chegada, com Orestes no seu regaço, Ifigénia e alguns servos. É Clitemnestra quem toma a palavra (vv. 607-630), num discurso repleto de referências de esperança, de bons auspícios, de promessas de felicidade. A rainha desdobra-se em cuidados maternos, com Orestes, com sua filha. Como qualquer mãe desvelada, em vésperas do primeiro casamento de um filho, Clitemnestra mostra-se ansiosa e com pressa de organizar como é devido todo o procedimento que conduz ao himeneu.

Clitemnestra faz questão de sublinhar, em relação a Agamémnon, até que ponto é uma esposa submissa e cumpridora das ordens do senhor da casa (vv. 633-634), apodando-o de *anax*, conforme Homero a ele se refere, mas, neste caso, manifestando que ele é o senhor supremo da casa, o indiscutível *kyrios*.

A tristeza e constrangimento de Agamémnon, que oculta as suas intenções, perante a ternura efusiva de Ifigénia, são apreendidos pela maternal Clitemnestra como o natural sentimento dos pais, em vésperas de verem sua filha partir para outro *oikos* (vv. 691-694): esta é a lei natural da vida e o tempo se encarregará de habituar os pais à nova situação. Estas palavras são de uma mulher que antevê, após a partida da filha, o sentimento primeiro da perda que leva a uma maior proximidade do casal.

Como foi cruelmente enganada esta mulher! O seu desejo de saber quem é o noivo e depois o desejo de o conhecer será satisfeito pela vinda do próprio Aquiles.

Após a cena de encontro entre pai e filha, marcada pela ilusão de uma e pelo desespero mal contido de outro, o Coro entoa um estásimo proléptico, antevendo o desespero das mulheres troianas, temendo a invasão da cidade e os seus destinos, o que parece ecoar intervenções do Coro de *Septem*. Com a antevisão desse desespero contrasta a chegada de Aquiles, altivo, impacien-

te, para interpelar Agamémnon sobre o impasse do exército em Áulide – um exército que, numa expressão que poderia ser de Pródico, se encontra tomado pela paixão da guerra: essa paixão incontrollável e irracional, como todas as paixões, é sofisticado-retoricamente designada por *eros*, o *eros* da guerra (v. 808).

Aquiles assinala a pressão a que está sujeito pelo exército e é o seu problema que quer ver resolvido. Outros que se ocupem dos seus próprios e que tomem a palavra para defender as suas causas (vv. 810-811).

Esta iniciativa põe Aquiles frente a Clitemnestra e, depois, a Ifigénia. O dolo desfaz-se lenta e progressivamente, deixando as duas mulheres humilhadas e desesperadas e Aquiles indignado. O velho servo acrescenta o esclarecimento final: o motivo do dolo e o plano do sacrificio de Ifigénia. A imagem da dignidade de Aquiles cai definitivamente, mostrando mais um chefe insensível que apenas pensa no seu proveito e fama (v. 897). Clitemnestra, despojada do seu inicial entusiasmo de mãe da jovem em vésperas de um casamento promissor, humilha-se, tomada pelo desespero, e prostrando-se aos pés do Pelida como suplicante. Tem a consciência de estar só, no meio de uma multidão imprevisível, um exército de marinheiros anárquicos (*ναυτικὸν στρατεύμ' ἄναρχον*, v. 914), manipuláveis para o bem ou para o mal – mais uma vez, tal como a multidão do *demos* na pólis em agitação.

Contrasta com as palavras da mãe desesperada o discurso centrado na primeira pessoa, hiperbólico e obcecado pela fama e pelo bom-nome de Aquiles.

Palavras e actos (*onomata/erga*) não correspondem mutuamente, neste universo, como denuncia Clitemnestra, frente a Agamémnon. A sua longa *rhe-sis* (vv. 1146-1208), em que se percebe a transição do desespero ao ódio (que sanciona o procedimento da Clitemnestra tradicional do mito), representa uma peça retórica notável – mas sem efeito prático de persuasão. É que Agamémnon está preso, como o próprio reconhece, das pulsões irracionais do exército (*versus demos*), de uma espécie de ‘Afrodite de guerra’ (v. 1264). E tanto mais gritante é esta ‘escravatura’ do chefe supremo em relação aos impulsos das massas, quanto o discurso de Clitemnestra, em termos de arquitectura e argumentação retórica, tem tudo para persuadir: começa pelo pedido de atenção (*ἄκουε δὴ νυν*, v.1146), pela garantia de falar abertamente, sem subterfúgios (*ἀνακαλύψω γὰρ λόγους, κούκετι παρωιδοῖς χρησόμεσθ' αἰνίγμασιν*, vv. 1146-1147), para, de seguida, fazer o historial das relações com Agamémnon – primeiro da união a contra-gosto, após o assassinato de seu primeiro marido, Tântalo, e de seu filho – o que, provavelmente constitui inovação euripídia-

na -, da perseguição feita por Castor e Pólux a Agamémnon, da intervenção salvadora de seu pai, da reconciliação entre o casal e da conversão em esposa fiel e dedicada de Clitemnestra, que deu à casa três filhas e um filho varão.

O motivo do primeiro casamento de Clitemnestra e da morte de seu marido e do filho, de tenra idade, às mãos de Agamémnon, aparece referido, pela primeira vez, em *Ifigénia em Áulide*. É dado como quase certo que Eurípides inventou este mitema para sublinhar, ainda mais, o carácter volúvel e a insensibilidade sanguinária de um Agamémnon infanticida, por um lado, e por outro o passado sofrido de Clitemnestra, que passou já pela experiência de um a família destruída, de um filho assassinado às mãos de quem se prepara para propiciar segunda morte de filhos seus. Esse mesmo homem, que destruiu a sua vida familiar, desposou-a e Clitemnestra, magnânima ou acomodada, fez o esforço e foi capaz de perdoar, a ponto de se apresentar em Áulide como a esposa devotada e a mãe de família dedicada e carinhosa.

Clitemnestra pretende, precisamente, com estas memórias reavivadas, demonstrar até que ponto foi capaz de perdoar e de ultrapassar o seu ressentimento, refazendo um novo lar em que cumpre deveres e mantém vivos os afectos. Segue-se a demonstração da incongruência da decisão do sacrifício de uma das filhas para recuperar uma mulher de comportamento em nada similar ao de Clitemnestra e o perigoso caminho de ressentimento e ódio que esta decisão traz consigo, para a mulher que fica no palácio, privada da filha, com o marido na guerra (vv. 1165-1184). Percebe-se que as dores do passado, aparentemente esquecidas, são reavivadas e potenciadas por nova experiência de perda violenta de filhos. Por fim, é apresentada, como concessão teórica ao humanamente inadmissível, a hipótese do sacrifício, seguida de nove perguntas destinadas a levar Agamémnon a ponderar as consequências funestas desta hipótese, que conclui com o contraste entre a mãe dedicada e inconsolável e a culpada Helena, incólume, feliz e sem filhos assassinados, de novo em esparta. Desmontadas as razões do Atrida, o discurso remata habilmente com o dilema (vv. 1206-1208):

Τούτων ἄμειψαί μ' εἴ τι μὴ καλῶς λέγω.  
 Εἰ δ' εὖ λέλεκται, μετανοῶν δὴ μὴ γε κτάνης  
 τὴν σὴν τε κἀμὴν παῖδα... ..

Responde, se alguma das minhas considerações está errada.  
 Mas se eu tenho razão, suplico-te: não mates  
 Aquela que é tua e minha filha...

Não pode o espectador deixar de se recordar, ao escutar esta *rhexis*, que, pelo seu modelo e pelo seu vigor, pela sua perícia retórica, poderia ser a de um cidadão, na praça pública, na Assembleia ou no tribunal. A mãe de família, em situação de desespero, desenvolve insuspeitadas competências expectáveis num homem, no exercício da sua cidadania. Parece Eurípides querer sugerir ao espectador que aqui começam as razões de transformação até à caracterização esquiliana da Clitemnestra ἀνδροβούλου γυναικός, que desponta aqui, a partir da força que move uma mãe desesperada, por via das circunstâncias adversas e de uma crise de valores.

Agamémnon, porém, ainda que confesse o seu afecto, afirma situar-se num dilema: δεινῶς δ'...δεινῶς δέ... (vv.1257-1258) – se é terrível recorrer ao sacrifício, terríveis são as consequências se o não fizer. Eurípides quis aqui, por certo, evocar o Agamémnon esquiliano, enredado no falso dilema. As consequências de não permitir o sacrifício remetem para um motivo recorrente e crescente na peça: o pavor da multidão, versus do imenso exército grego, estacionado em Áulide, sedento de guerra e de invasão do país bárbaro, possuído por uma concupiscência do massacre (traduzida como ‘Afrodite’ v.1264) que, contrariada, poderá atingir proporções de uma violência incontrolada sobre o próprio Agamémnon e os seus – nem é já Menelau quem pede o sacrifício.

A dimensão da exigência é, no remate do discurso, ‘moralizada’ (vv. 1271-1275): é a Grécia que o exige, dele depende a liberdade grega e a segurança dos lares gregos. Pelo meio fica a alusão ao oráculo de Calcas, como a condição posta por Ártemis para prossecução da empresa<sup>19</sup>. O velho escravo deixa no ar a sua discreta reserva: ...ὥς γέ φησιν Κάλχας... (“...segundo diz Calcas”, v.879) e Clitemnestra, faz suas as suspeições sobre a credibilidade, à época, dos adivinhos (vv. 956-958).

Implacável, a ‘Grécia’ prepara-se para vir –a multidão do exército (μυρίαί), conduzida por Ulisses (v. 1362): é ele quem, ao contrário de Agamémnon, de Menelau ou de Aquiles, consegue prevalecer na capacidade de conduzir e manipular a temível multidão.

Apresentado todo este quadro de guerra e de argumentos, de forças que se manipulam e que se tornam incontroláveis, de motivos iniciais de guerra e do seu crescendo até se tornar converter numa ânsia febril, que sentido pode ter a mudança de disposição de Ifigénia, os seus motivos e o motivo do Panellenismo?

<sup>19</sup> M. F. Sousa e Silva, “Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripídiano”, *Biblos* 67, 1991, pp. 15-41.

Já se tem apontado *Ifigénia em Áulide* como um documento poético de apelo ao espírito panelénico numa Hélade em profunda crise. Mas sê-lo-á, de facto? A causa primeira do conflito – o rapto de Helena – corre, paralela ao espírito crescente de disposição para a guerra, por parte do vasto ajuntamento militar de gregos de proveniências várias, a quem une a excitação do combate, o progressivo anseio do confronto, o antecipado prazer da rapina e da destruição que, como já foi referido, o dramaturgo designa por eros ou por ‘Afrodite da guerra’, como uma apetência incontrolável e desordenada, que ameaça a ordem e a própria vida dos chefes do exército (tido o exército como metáfora do *demos*)<sup>20</sup>. Trata-se de uma Afrodite bem mais poderosa e temível que a que presidiu à união clandestina e consentida de Páris e Helena e que encontra nesta um pretexto para se manifestar.

Esta Afrodite ou este eros da guerra destrói a orgânica do *oikos* e remete para uma longa solidão, povoada de fantasmas e do ressentimento do abandono, as mulheres da Hélade.

Mas no caso particular que ocupa este estudo - a figura de Clitemnestra - essa longa solidão é mais pesada; nela há-de crescer, forçosamente, a sede de vingança pela dor da filha perdida. A metamorfose desta mulher desesperada já se iniciou nesta peça: da mãe de família alegre, descuidada e carinhosa, capaz do perdão, para a mulher capaz de contenda verbal própria de um bom orador, com uma consistência e veemência argumentativa notáveis, que contrastam com as indecisões e *metabolai* dos dois Atridas, em particular com Agamémnon, insensível por fim, como o foi ao assassinar a primeira família de Clitemnestra. Se a solidão ou a coincidência de interesses de vingança a virá a lançar nos braços do filho de Tiestes, irmão de Tântalo assassinado por

<sup>20</sup> O Leitmotiv do ganho como um motivo e motor da guerra contradiz os nobres argumentos do panelenismo. Esta é uma contradição deliberadamente criada por Eurípidés, no contexto do contraste entre os senhores da guerra e o sacrifício voluntário de Ifigénia, o que levanta questões complexas: a decisão da Ifigénia significa heroísmo, em contraste com a atitude dos chefes? Se acaso é heroísmo, é inútil? D. J. Conacher, op. cit., pp. 262-264, parte do pressuposto de que o argumento do panelenismo é decisivo (não põe a hipótese de que é ironia de Eurípidés) e logo se depara com a dificuldade em conciliar a razão para a guerra com a caracterização dos generais e da decisão final de Ifigénia. Por esse motivo, penso, Conacher invoca a questão filosófica sobre a virtude: será que virtude implica o conhecimento ou não? Em minha opinião, se se aceita, por parte de Eurípidés, um uso irónico e crítico do motivo do panelenismo, a decisão e justificações por parte de Ifigénia impõem-se como heroísmo, sim, mas como um heroísmo que vem de sua ingenuidade – afinal, parece que o argumento do panelenismo só é genuíno na boca de uma criança.



Agamémnon constitui uma pergunta em aberto. Píndaro equaciona as duas possibilidades, Eurípidés focaliza a primeira hipótese, ainda que deixe no ar ténues referências à segunda das hipóteses. Uma coisa é certa: o poeta quis, de alguma maneira, reabilitar e humanizar a figura de Clitemnestra, levando o espectador a compreender o desenvolvimento de uma longa história que começou em Áulide, com uma mãe de família normal. Pelo efeito da guerra e da traição, do sangue derramado de familiares, mudam-se os corações, destroem-se as casas.

Eu diria que Eurípidés optou, ainda assim, por criar um nexo de maior aproximação desta sua Clitemnestra e dos acontecimentos em Áulide, onde Clitemnestra esteve presente, a um futuro, cujas causas primeiras o espectador segue nesta peça: esse futuro consiste na história que Ésquilo havia dramatizado, com uma Clitemnestra ainda com laivos de instinto materno, nas *Coéforas*.

Eurípidés procede aqui a uma espécie de estudo de ‘arqueologia mitológico-dramática’, se assim quisermos dizer. A sua própria *Electra* põe em cena uma Clitemnestra insegura, que reprime instintos, dominada por Egisto, o verdadeiro vilão, e que não resiste a ir ao encontro de sua filha Electra, mais uma vez pelo dolo, que parece ser uma constante nesta família, que constitui a notícia falsa do parto da filha. Nada tem a ver esta figura com a ferocidade da figura sofocliana. No caso específico de *Ifigénia em Áulide*, o lugar onde esta longa história começou, Eurípidés enquadra o começo da história num contexto de crise de valores ético-políticos e de crítica da guerra, que traz sempre com ela a ganância, a perda de razoabilidade e o sangue derramado que clama por novo derramamento. Ainda que haja uma deusa que salva, no último instante, a donzela pronta para o sacrifício<sup>21</sup>, Clitemnestra, a mãe, perdeu para sempre a sua filha depois de Agamémnon ter sido posto à prova e ter demonstrado até que ponto o temor do exército, o frenesim da guerra e a sua fraqueza e volubilidade destroçaram a estabilidade do seu *oikos* – um *oikos* construído, aliás, sobre anteriores violências.

<sup>21</sup> A. M. Rebelo, *Mito e culto de Ifigénia Táurica* (diss. Mestr.), Coimbra 2008, p. 22 chama a atenção para o facto de a deusa, que a deusa, no *Catálogo de Heroínas*, ter efectuado um duplo milagre: o da salvação da jovem, ao substituí-la por um *eidolon*, não por uma corça.

JUAN LUIS LÓPEZ CRUCES  
Centro de Investigación en Comunicación y Sociedad (CySOC)  
Universidad de Almería

## CLITEMNESTRA EN *EL SCHOLÁSTICO* DE VILLALÓN\*

**Abstract:** In *El Scholástico*, a dialogue set in June 1528 but written during the following years, Cristóbal de Villalón presents a debate on the virtues and vices of women (IV.vi-x). When the *Maestro* Oliva recalls the virtuous figure of Iphigeneia, one of his interlocutors adduces her mother Klytaimnestra as a counterexample. The debate presupposes the knowledge of the *Venganza de Agamenón*, Oliva's adaptation of Sophocles' *Electra* published just before in May 1528.

**Keywords:** Cristóbal de Villalón, Hernán Pérez de Oliva, Clitemnestra, tyrant

*Para Andrés Pociña y Aurora López,  
admirados profesores,  
personas sabias y estimulantes*

Las cuatro jornadas ficticias que componen *El Scholástico* de Cristóbal de Villalón<sup>1</sup> tienen lugar en junio de 1528 en Alba de Tormes, en el palacio de verano del Duque de Alba a orillas del Tormes. En ellas participan hasta once personajes relacionados con la Universidad de Salamanca, entre ellos el

\* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “El coro trágico: su función y evolución en las tragedias griegas y latinas y su traducción en la dramaturgia occidental” (FFI2015-63836), de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

<sup>1</sup> La obra se conoce por dos manuscritos, *H* (Academia de la Historia, Colección Salazar) y *P* (Biblioteca de Palacio, M-1974), ambos publicados en el siglo xx por M. Menéndez Pelayo y Richard Kerr, respectivamente. En el presente trabajo usaremos la edición crítica debida a J. M. Martínez Torrejón (ed.), Cristóbal de Villalón, *El Scholástico*, Barcelona 1997, que reproduce el ms. *P*, versión revisada y mejorada de la recogida en *H*. A día de hoy, no puede precisarse a partir del estudio de la caligrafía si *H* o *P* son autógrafos; cf. un estado de las hipótesis sobre las letras de los manuscritos en Martínez Torrejón, *ibid.*, pp. XLVII-LII.

Rector, don Francisco de Navarra, que lo habría de ser durante el curso 1529-1530; el Maestrescuela, don Francisco de Bobadilla, nombrado en 1528, y el Maestro Hernán Pérez de Oliva, autoridad intelectual de las conversaciones de *El Scholástico*, de quien tendremos ocasión de hablar más adelante; los demás son consiliarios de la Universidad.<sup>2</sup>

En la cuarta y última jornada se plantea la conveniencia de que el estudiante se mantenga a distancia de las mujeres. Es el Maestro Oliva quien aconseja esta distancia (IV.iii)<sup>3</sup> y don Francisco de la Vega, consiliario en el momento del diálogo,<sup>4</sup> quien lo secunda acumulando un gran número de ejemplos, muchos de ellos griegos y romanos, de los efectos perniciosos de las mujeres en los hombres que de ellas se enamoran (IV.v).<sup>5</sup>

Tras esta intervención tiene lugar un *excursus* erudito en el que unos y otros hablan en contra y a favor de las virtudes de las mujeres (IV.vi-x). Se trata de un tema que se había puesto de moda en el siglo xv y seguía estándolo en el xvi.<sup>6</sup> No en vano, cubre casi entera la tercera jornada de uno de

<sup>2</sup> Sobre los interlocutores del diálogo y su función véase J. M. Martínez Torrejón, *Diálogo y Retórica en el Renacimiento español. "El Escolástico" de Cristóbal de Villalón*, Kassel 1995, pp. 50-60. Sobre las diferentes autoridades de los estudios salmantinos mencionadas (rector, maestrescuela, consiliario) véase la documentación recogida por P. Valero García, *La Universidad de Salamanca en la época de Carlos V*, Salamanca 1988 y, sobre los consiliarios, *infra* nota 4.

<sup>3</sup> Villalón, *Scholástico* IV.iii, fol. 109r-110r, p. 251: "Y puestos en esta vida oçiosa y de vicio llena, luego viene la conversación de las mujeres, que sola ella es bastante para la destrucción de qualquiera buen hombre. Es, en fin, nescasario un total particular para las contentar y servir, y que si pican en afición ¡oh Dios inmortal!, entonces veréis la elevación del espíritu, el enagenamiento de su corazón, el desasosiego de su persona, los celos, las iras, los desfavores, el cuidado de la requestar con músicas y paseos de noche y de día: no está ni conviene con el estudio y contemplación de las letras, porque qualquiera destes dos exerçijos requiere el hombre entero para sí".

<sup>4</sup> Sobre el personaje cf. Martínez Torrejón, *El Scholástico* (n. 1), pp. xxiv-xxv, con la nota 30. Es, como otros siete personajes de la obra, un *consiliario*, es decir, un miembro del consejo de estudiantes de la Universidad de Salamanca que debía ser clérigo, por lo menos tonsurado, y soltero. Osorio se graduó en ella como bachiller en Artes en 1532, en Teología en 1533 y como licenciado en 1534.

<sup>5</sup> Villalón, *Scholástico* IV.v, fol. 112v, p. 257: "Pues ¿qué padesció Aristóteles por Hermia, Demetrio por Lamia, Marco Antonio por Cleopatra? ¿A qué estado vino Troya, tan afamada ciudad, por un miserable amor de un flaco varón frigio y de una muger griega?". Siguen más ejemplos, tomados de Iacopo Caviceo, *Peregrino d'amore*, III.1, 201a-b y de Antonio de Guevara, *Marco Aurelio*, II.xviii (cf. Martínez Torrejón, *El Scholástico* [n. 1], p. 258 n. 49).

<sup>6</sup> Véase R. Walthaus, "«Esto no lo quiero aquí prouar por razones, más enxemplos». Los «exempla» de las mujeres célebres en la discusión sobre la mujer, especialmente en el «Jardin

los modelos inconfesados de Villalón, *El Cortesano* de Castiglione, que fue publicado en abril de 1528 —es decir, dos meses antes de la fecha literaria de *El Scholástico*— y traducido por Juan Boscán en 1534, durante el período en que Villalón redactaba el diálogo.<sup>7</sup> Mientras que en Castiglione asistimos a una *disputatio* encabezada por Gaspar Palavicino, que asume el vituperio de las mujeres, y Giuliano de Médicis, en la que se hace un uso muy moderado de las fuentes clásicas, en *El Scholástico* la referencia a los modelos de la Antigüedad es sensiblemente mayor y las argumentaciones sobre las mujeres están más repartidas.<sup>8</sup> El vituperio correrá a cargo de dos personajes. Uno de ellos es don Alberto de Benavides, que interviene en dos ocasiones; en la primera, entre otras cosas, acumula ejemplos de mujeres denostables por haber incurrido en la zoofilia o haber mantenido relaciones incestuosas con miembros de sus familias (IV.vi),<sup>9</sup> mientras que en la segunda (IV.ix) refiere el cuento de

de nobles donzellas» de fray Martín de Córdoba”, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, 22-26 de septiembre de 1999), M. Freixas y S. Iriso con la colaboración de L. Fernández (eds.), Santander 2000, pp. 1807-1815. Esta autora (p. 1807) nombra, del siglo xv, el discurso misógino de Sempronio en *La Celestina*, los breves debates de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores y la *Égloga de tres pastores* de Juan del Encina; en el xvi, antes de Villalón, *El cortesano* de Castiglione y el *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo. Sobre este tipo de escritos en el ámbito europeo véase V. L. Bullough, B. Shelton y S. Slavin, *The Subordinated Sex: A History of Attitudes Toward Women*, Revised Edition, Athens/London 1988, pp. 166-196. Sobre la imagen de la mujer en Juan Luis Vives, contemporáneo del Maestro Oliva, véase V. Moreno Gallego, *La recepción hispánica de Juan Luis Vives*, Valencia 2006, pp. 387-440, con abundante bibliografía.

<sup>7</sup> Sobre el proceso de edición de *El Cortesano* y la traducción de Boscán véase M. Pozzi (ed.), Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, 2.ª ed., Madrid 2003, pp. 32-33, 58-70; sobre su influjo en *El Scholástico*, J. M. Kiger, “The Extent and Nature of the Use of Classical Sources in Villalón’s *El Scholástico*”, *Renaissance Quarterly* 36.3, 1983, pp. 368-398, en p. 371, y Martínez Torrejón, *El Scholástico* (n. 1), pp. xxi, xxvii-xxviii, xxxii.

<sup>8</sup> Sobre el uso cuantitativamente diferente de las fuentes clásicas en ambas obras véase Kiger, “The Extent and Nature” (n. 7), p. 371.

<sup>9</sup> Villalón, *Scholástico* IV.vi, fol. 115v, pp. 264-265: “Pues si viniese con ellas a descender en particular, contaros hía hazañas [y] inçestos abominables. Ni penséis que començaría por Pasiphae, que tuvo açeso con el toro, ni por Minerva, que se juntó con el can [errata por *Vulcán*], ni por la otra que se llegó con el ximio, mas discantáramos la vida de aquella Semiramis [...], que después que su marido murió, no se quiso más casar por ser libre, y escogía en su exército el varón que ella le parecía mejor a su contento y después les costó el vivir. Pues de aquella Cleopatra, ¿qué podríamos dezir de sus luxurias y avariçias y crueldad, la qual no dexó de intentar inçesto ni sacrilegio por abominable que fuese? Fedra requirió amores de su hijastro

Petronio, en el que un rey explica a su hijo con qué tipos de mujeres no debe contraer matrimonio.<sup>10</sup> El otro es don Guillermo Carrillo, que refuerza las primeras palabras de don Alberto (IV.vii) con los ejemplos de Candaulo, rey de Lidia, y su amigo Gigo;<sup>11</sup> de las escitas, que tras siete años de separación de sus maridos deciden unirse a sus esclavos, y de Papirio, el niño pretextato.<sup>12</sup> Será él mismo quien más adelante (IV.x) interrumpa la intervención final del Maestro Oliva para plantear la objeción a la que dedicaremos este trabajo (IV.x). Por su parte, la alabanza la asumirá primero don Alonso Osorio (IV.viii), quien con tal fin cuenta el *exemplum* de la griega Clariquea,<sup>13</sup> quien ante el Senado romano pronunció un discurso demostrativo en el que acumulaba un gran número de ejemplos de mujeres valerosas y patrióticas, sabias y castas entregadas a la suerte de sus maridos —que contrastan con un rico catálogo de varones adúlteros.

La intervención final en favor de las mujeres corresponde al Maestro Hernán (o Fernán) Pérez de Oliva, que, como decíamos, ostenta la autoridad intelectual del diálogo y ahora se muestra ansioso por asumir el papel de abogado defensor.<sup>14</sup> Este humanista, nacido en Córdoba hacia 1494, es con diferencia el personaje histórico del diálogo mejor conocido gracias a fuentes de diversa

Ypólito, y porque no quiso consentir le hizo matar. Canaze a su hermano Macareo. Biblis tuvo por engaño açeso con su hermano Cadmo. Mirrha tuvo açeso por industria de una su ama con su padre Ziniras, rey de Paphos”. El catálogo está tomado de nuevo del *Peregrino d’amore* de Iacopo Caviceo (II.iii), cf. Martínez Torrejón, *El Scholástico* (n. 1), p. 265, n. 68.

<sup>10</sup> El cuento había aparecido antes en el lucianesco *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, lo cual refuerza la autoría de Villalón de este tratado anónimo, como ha propuesto J. Lara Garrido, “El «Problema Villalón»: soluciones y sugerencias desde el cotejo textual”, *Analecta Malacitana* 5, 1982, pp. 295-323, en pp. 304-310.

<sup>11</sup> Mantenemos la grafía de los nombres tal como aparecen en el diálogo. Sobre las oscilaciones a la hora de transcribir un mismo nombre en *El Scholástico*, cf. Kiger, “The Extent and Nature” (n. 7), p. 373.

<sup>12</sup> Las dos primeras historias las toma del *Epítome* de Justino, mientras que para la tercera Villalón remite a “Macrobio en el primer *Saturnal*” (fol. 117v); cf. Martínez Torrejón, *El Scholástico* (n. 1), p. 267 n. 73 y 269 n. 75.

<sup>13</sup> Según Martínez Torrejón, *El Scholástico* (n. 1), p. 274 n. 83, el discurso puede ser creación propia de Villalón.

<sup>14</sup> Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 126r, pp. 288-289: “... el Maestro Oliva, mostrando tener deseo de hablar, dixo así: «No puedo, señor Alberto y Guillermo, consentir que contra las mujeres haya aquí tanto desmán, y porque es cosa injusta condenar al ausente, yo determino de ser su procurador, junto con el señor don Alonso Osorio, y trabajar de defenderlas lo mejor que podré»”.

naturaleza.<sup>15</sup> Su formación fue muy completa: entre 1508 y 1524 cursó estudios en las universidades de Salamanca, Alcalá de Henares, París, Roma y, de nuevo, París, donde se licenció en *Artes*. Desde 1526 impartió clases en la Universidad de Salamanca, de la que fue catedrático de Filosofía Moral e incluso Rector durante unos meses convulsos, entre mayo y noviembre de 1529.<sup>16</sup> Murió el 3 de agosto de 1531 con menos de cuarenta años, justamente cuando acababa de ser escogido para el cometido de preceptor del futuro rey Felipe II. Sus obras responden a los intereses variados del humanista; escribió textos científicos, disquisiciones filosóficas, tratados de historia y adaptaciones de obras literarias de la Antigüedad grecolatina.<sup>17</sup>

Por supuesto, una cosa es el Oliva histórico y otra, no necesariamente idéntica, el personaje literario creado por Villalón a partir de aquel. Los estudios se dividen en función de la mayor o menor coherencia que se detecte

<sup>15</sup> Destacamos los siguientes trabajos: R. Espinosa Maeso, “El maestro Fernán Pérez de Oliva en Salamanca”, *Bol. Real Acad. Esp.* 13, 1926, pp. 433-473 y 572-590; W. Atkinson, “Hernán Pérez de Oliva: A Bibliographical and Critical Study”, *Revue Hispanique* 71, 1927, pp. 309-484, esp. pp. 309-354 (con bibliografía anterior); J. L. Fuertes Herreros, “Pérez de Oliva: Reconstrucción biográfica”, *Fernán Pérez de Oliva, Cosmografía nueva*. Edición bilingüe preparada por C. Flórez Miguel, P. García Castillo, J. L. Fuertes Herreros y L. Sandoval Ramón, Salamanca 1985, pp. 27-68; M. L. Cerrón Puga (ed.), *Fernán Pérez de Oliva, Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*, Madrid 1995, pp. 11-23; P. Ruiz Pérez, *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*, Tesis Doctoral de la Universidad de Córdoba [1986], Córdoba 1987 (ed. digital, *ibid.* 2008), pp. 347-445 y, recientemente, E. Pellús Pérez, *Entre el Renacimiento y el Nuevo Mundo: vida y obras de Hernán Pérez de Oliva (1494-1531)*, Madrid/Frankfurt 2015.

<sup>16</sup> Sobre su retorno a Salamanca véase Atkinson, “Hernán Pérez de Oliva” (n. 15), pp. 321-351, y sobre la mezcla de las tradiciones medieval y renacentista en la Universidad, Pellús Pérez, *Fernán Pérez de Oliva* (n. 15), pp. 14-19. P. Valero García, “Un aspecto del rectorado de Fernán Pérez de Oliva: pretendidos estatutos de la universidad de Salamanca bajo su mandato”, *Studia Historica. Historia moderna* 4, 1986, pp. 51-74, ha cuestionado la idea de que los esfuerzos de Oliva durante su rectorado se tradujeran en 1529 en unos nuevos estatutos de la Universidad y de que los editados por J. L. Fuertes Herreros, *Estatutos de la Universidad de Salamanca, 1529. Mandato de Pérez de Oliva, rector*, Salamanca 1984, sean realmente de 1529 y no, simplemente, un borrador de los posteriores, de 1538.

<sup>17</sup> Remitimos a las ediciones de C. G. Peale (*Teatro. Estudio crítico y edición*, Córdoba 1978), C. Flórez Miguel *et al.* (*Cosmografía nueva*, Salamanca 1985), P. Ruiz Pérez (*Historia de la invención de las Indias*, Córdoba 1993) y Cerrón Puga, *Diálogo de la dignidad del hombre...* (n. 15). Además, sobre su diseño del programa iconográfico de la Universidad de Salamanca véanse S. Sebastián y L. Cortés Vázquez, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1973, pp. 76 ss., y Pellús Pérez, *Fernán Pérez de Oliva* (n. 15), pp. 153-178, con ilustraciones en pp. 337-373.

entre el personaje histórico y el literario. En uno de los extremos, José Miguel Martínez Torrejón sostuvo que “*El Scholástico* no puede ser considerado como portavoz de las ideas del histórico Pérez de Oliva, y es sólo el haber muerto lo que le convierte en dirigente idóneo del diálogo. Su muerte lo adscribe al pasado, al mundo de la fama, y eso le confiere en la obra la *auctoritas* en que se apoyan sus discursos”.<sup>18</sup> En el otro extremo, Elena Pellús Pérez<sup>19</sup> ha trazado recientemente una serie de concomitancias entre las ideas morales y educativas del Oliva de *El Scholástico* y las que pueden deducirse del *Diálogo de la dignidad del hombre*, la *Historia de la invención de las Indias* y las tres adaptaciones dramáticas del Maestro Oliva, en concreto de *Anfitrión* de Plauto (*Muestra de la lengua castellana en el nascimiento de Hércules* o *Comedia de Amphitríon*, 1525), *Electra* de Sófocles (*Venganza de Agamenón*, 1528)<sup>20</sup> y *Hécuba* de Eurípides (*Hécuba triste*, 1586). El caso concreto que nos ocupa, *i.e.*, el juicio que Villalón pone en boca del Maestro acerca de Ifigenia y la réplica de otro personaje a propósito de Clitemnestra, veremos que aproxima el personaje literario al histórico, por cuanto en la construcción de su parlamento

<sup>18</sup> Martínez Torrejón, *El Scholástico* (n. 1), p. xxiii. Por supuesto, no procedía reflejar en *El Scholástico* acontecimientos y aspectos de la vida y la enseñanza de Oliva posteriores a junio de 1528, fecha literaria del diálogo.

<sup>19</sup> Cf. Pellús Pérez, *Fernán Pérez de Oliva* (n. 15), pp. 81-83 y 140-142, en concreto p. 140: “En la obra de Villalón (*El Scholástico*, 64-66), el personaje protagonista, llamado Pérez de Oliva (que intenta ser un retrato del Oliva real), ...”.

<sup>20</sup> La adecuación de esta tragedia tanto a la *Poética* de Aristóteles (conocida en tiempos de Oliva tan solo en su lengua original gracias a la edición Aldina, Venecia 1508) como a la moral cristiana justifican la elección de esta obra, tal como han propuesto J. V. Bañuls Oller, P. Crespo Alcalá y C. Morenilla Talens, “*Electra*” de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas, Bari 2006, pp. 57-61; véanse también Peale, *Teatro* (n. 17), p. xix, sobre el aprovechamiento de este drama para la enseñanza de la Retórica en general y del género deliberativo en especial, y J. L. López Cruces, “Plauto y los trágicos griegos en la dramaturgia del Maestro Pérez de Oliva”, *Maia* 64, 2012, pp. 524-546, en pp. 538-539, quien sugiere que la elección conjunta de esta obra y su otra adaptación trágica, *Hécuba triste*, se explica a partir de la voluntad de Oliva de presentar un contraste entre la legitimidad del poder de Hécuba, aunque ya no lo ostente, y la ilegitimidad del de Clitemnestra, aunque lo siga detentando. Sobre las innovaciones respecto de la versión sofoclea véanse Atkinson, “Hernán Pérez de Oliva” (n. 15), pp. 411-416; T. S. Beardsley, *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Pennsylvania 1970, pp. 32-33 (n.º 31); Ruiz Pérez, *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento* (n. 15), pp. 1030 ss.; López Cruces, *ibid.*, pp. 540-541, y Pellús Pérez, *Fernán Pérez de Oliva* (n. 15), pp. 93-100.

ha influido el conocimiento tácito que Villalón demuestra tener de la producción literaria del Oliva, en concreto de su *Venganza de Agamenón*, publicada en mayo de 1528,<sup>21</sup> es decir, un mes antes de las jornadas ficticias del diálogo de *El Scholástico*.

Oliva comienza su intervención evocando la grandeza de la figura de Ifigenia en el momento de su sacrificio, que redime a cualquier otra mujer del error que haya podido cometer:

Y si acaso se pudiese dezir que alguna particular en algún tiempo por alguna ocasión erró, el valor desta gloriosa señora da conveniente causa a que qualquiera falta que en las otras sea a nuestra opinión, por la grandeza desta sola se haya de obscureçer.<sup>22</sup>

Resume a continuación<sup>23</sup> las causas del sacrificio exigido por la diosa Diana, episodio bien conocido por aquel entonces, sobre todo gracias al comentario de Servio a *La Eneida* de Virgilio<sup>24</sup> y quizá también a las *Fábulas* de Higino (en concreto, la 261, pero también la 98), cuya *editio princeps*, debida a Jacob Micyllus, apareció en Basilea en 1535, es decir, durante el período de composición de *El Scholástico*. Sin embargo, la redacción del resumen revela que Villalón ha recurrido a una tercera fuente: la recién publicada *Venganza de Agamenón* del propio Oliva. En ella Electra recuerda a Clitemnestra la causa del sacrificio de su hermana de un modo especialmente cercano a como la presenta el Oliva de Villalón. He aquí las dos versiones:

<sup>21</sup> *La vengança de Agamenô. Tragedia que hizo Hernan perez (sic) de Oliua. Maestro, cuyo argumento es do (sic) Sophocles poeta griego. Año 1528*. En el colofón se indica que “Fue impresso en la muy noble y mas leal ciudad de Burgos”. Fue editado por Juan de la Junta. Cf. la descripción detallada de la edición a cargo de Atkinson, “Hernán Pérez de Oliva” (n. 15), p. 479.

<sup>22</sup> Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 126r, p. 289.

<sup>23</sup> Villalón, *Scholástico*, *ibid.*

<sup>24</sup> Servio, *Comentario a la Eneida* II 116; es la fuente del episodio que cita expresamente Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, XII.xvi. Cf. también Virgilio, *Eneida* II 116 *sanguine placastis uentos et uirgine caesa (Con sangre el mar y vientos aplacasteis de una doncella, oh griegos, degollada;* trad. de Gregorio Hernández de Velasco, Toledo 1555).



*El Scholástico*

Bien sabéis que estando el ejército de Grecia en Áulide para ir a la guerra de Troya, Diana los detenía los vientos, y, hecho sacrificio para la aplacar del enojo, ella les demandó por precio la sangre y vida de Iphigenia.<sup>25</sup>

*Venganza de Agamenón*

Tú bien sabes que, estando el ejército de los griegos en Aulide para ir a la guerra de Troya, Diana les detenía los vientos y que demandó después por precio de ellos la sangre de mi hermana.<sup>26</sup>

Se trata, pues, de un ancla textual; Villalón busca que la intervención de Oliva se lea con las miras puestas en su tragedia, en la que el sacrificio de Ifigenia está presente, antes incluso de las palabras de Electra recién citadas, en el mismísimo prólogo que el Maestro antepuso a la tragedia.<sup>27</sup>

La aportación original del Oliva de Villalón es la recreación de sendos discursos de Agamenón a los griegos para justificar su decisión de permitir la muerte de Ifigenia, y de la propia heroína a su padre al asumir la necesidad de su sacrificio. Reproducimos a continuación este segundo discurso, porque en él encontramos la primera mención de Clitemnestra:

Por cierto, padre mío, en más tengo yo vuestras lágrimas que perder yo la vida, que es mi mayor bien. Y pluguiera a Dios que en vuestra ausencia hubiera yo de morir y sin lo saber vos, porque en veras recibí doblado mal. Si vos, padre, no os afligís, de buena voluntad vengo a morir, y bienaventurada mi sangre, pues por verterse ha de ser honrada Grecia, que no tengo en tanto mi vida como la gloria que gano en la perder. Esforzadvos y consolad a mi madre Clitemnestra y dezidla que hoy gana honra por su vientre qual nunca tan grande pudo ganar: pues mereció engendrar el precio con que se compra hoy tan gran bien.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 126r, p. 289.

<sup>26</sup> Pérez de Oliva, *Venganza de Agamenón*, p. 64 Peale.

<sup>27</sup> Cf. Pérez de Oliva, *Venganza de Agamenón*, p. 49 Peale: “Quando los griegos querían passar a Asia a demandar a Elena, muger de Menelao, que Paris tenía en Troya, congregaron en Aulide, do avía una cierva de Diana, la qual mató el rey Agamenón, hermano de Menelao, sin pensar que fuese suya. Mas de esto ofendida Diana, que tenía poder sobre los vientos, no les quiso dar buen tiempo hasta que truxesen allí a Iphigenia, hija de Agamenón, y la matasen en su honor”.

<sup>28</sup> Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 126v, p. 290.

El motivo de la gloria de Ifigenia, que compartirá su madre, está inspirado en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, obra conocida en la época gracias a la traducción latina que Erasmo había publicado en París en 1506, tan solo tres años después de la edición Aldina del tragediógrafo (Venecia, 1503). Hay que reconocer que el parlamento de Ifigenia en *El Scholástico* es muy distinto de aquel otro que en la tragedia pronunciaba ante su padre en el momento del sacrificio (vv. 1552-1560); con todo, la mención del renombre futuro de la joven y de su madre es reelaboración de palabras que la heroína acababa de pronunciar versos antes ante Clitemnestra tras asumir su triste sino: *Todo eso obtendré si muero, y mi fama, por haber liberado a la Hélade, será insigne* (vv. 1383-84), ... *y por mí serás famosa* (v. 1440).<sup>29</sup> El Oliva de Villalón, por tanto, ha trasladado a un contexto público las palabras que Ifigenia profiere en una conversación privada, lo cual sirve para engrandecer su figura.

Para describir el impacto de su discurso entre las tropas, Oliva recuerda la noticia, famosa en la Antigüedad, relativa al modo que ideó el pintor Timante para reflejar el sumo dolor de Agamenón ante la muerte de su hija.<sup>30</sup> Retoma a continuación la petición que ha hecho al comienzo de su parlamento de que “por ésta sola merecen todas las demás ser honradas y tenidas”<sup>31</sup> y pretende completar su razonamiento, pero don Guillermo Carrillo lo interrumpe para plantearle una seria objeción, tan retórica como la intervención de Oliva: si la virtud de una sola mujer, Ifigenia, rehabilita a todas las demás, la maldad de su madre Clitemnestra las condena a todas. He aquí sus palabras:

Habéisnos contado, señor Maestro, con tanto encarecimiento la historia de Ephigenia que aunque yo la he leído muchas vezes, me he holgado en os la oír, y tanto me habéis comovido con vuestra eloquencia que no he podido compre-

<sup>29</sup> Traducción de E. Calderón Dorda (ed.), Eurípides, *Tragedias*, tomo V: *Heracles, Ifigenia en Áulide*, Madrid 2002. Véase Pérez de Oliva, *Venganza de Agamenón*, p. 64 Peale (*habla Electra*): “Lo qual bien considerado Iphigenia mi hermana, quando yva a morir dezía, según he oydo, que bienaventurada era su sangre, pues por ella Grecia avía de ser honrrada, y que no tenía ella en tanto la vida como la gloria de perderla”.

<sup>30</sup> Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 126v–127r, p. 290: “Comovió en su morir y palabras a tantas lágrimas y tristeza al pueblo griego que queriéndole mostrar en su pintura Timas, famoso pintor, y no hallando manera en que por su ingeniosa arte de colores pudiese dar a entender la estremada tristeza que estaba en el rostro de Agamenón, tuvo por mejor de se le cubrir con un velo, fingiendo que se limpiaba las lágrimas: y dexarle a la consideración de cada qual”. La noticia la ha tomado de Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables* VIII 11, 6 o de Quintiliano, *Institución Oratoria*, II 13, 13.

<sup>31</sup> Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 127r, p. 290.

mir las lágrimas en veros a vos llorar; mas estoy muy ufano, porque vos mesmo nos habéis dado la vitoria en nuestra opinión, pues con la verdad de vuestra historia condenáis tan manifestamente a su madre Clitemnestra, y desta manera condenáis las mugeres en común, porque después que Agamenón venció a los troyanos en guerra de perdurable memoria, y después que esclareció su nombre y estableció las cosas de Grecia, al tiempo que venía a descansar en su casa como al puerto de sus trabajos, donde por ellos fuese honrado, donde le sirviesen las gentes que fueron salvas por su esfuerzo y consejo, la malvada Clitemnestra, su infeliz muger, con quien él quería comunicar su gloria, le mató mientras él buscaba manera de ponerse una vestidura que por su amor y ruego vestía, lo qual acometió por gozar del adúltero Egisto, que en suçio amor por largo tiempo se habían conversado. Y después, la desventurada se procuraba desculpar del yerro cometido diciendo que se había querido satisfacer de la muerte de su hija Ephigenia, que con tanta crueldad la mató en Áulide, que fingiendo quererla casar con Achilles la envió por ella y la sacrificó a Diana por darla a ella enojo, diciendo que con su sangre se habían de comprar los vientos para navegar en Troya. Paréceos que habría en el mundo algún espíritu tan desalmado de varón que con tan desvergonçadas manos y canino esfuerzo osase acometer un crimen tan nefando y de tanta impiedad?<sup>32</sup>

El ataque de don Guillermo puede considerarse un argumento *ad personam*, en la medida en que las críticas contra la posición defendida por Oliva están basadas en su propia *Venganza de Agamenón*, donde Clitemnestra es presentada en su papel tradicional de madre desnaturalizada, que maltrata continuamente a su hija Electra,<sup>33</sup> no deplora lo suficiente la muerte –fingida–

<sup>32</sup> Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 126v–127r, p. 291.

<sup>33</sup> Cf. Pérez de Oliva, *Venganza de Agamenón*, p. 52 Peale (*quejas de Electra*): “O madre traydora, a quien ninguna reverencia deuo, pues solamente me pariste para llorar tus malos hechos, dime ¿cómo podiste matar a quien tanto de ti confiava que te dio lugar para hazerlo?”; p. 56: “¿Cómo crees que podrá ella (sc. Clitemnestra) mirar la tierra donde sabe que metió con sus maldades el cuerpo de su marido?”; p. 60: “Principalmente que mi madre en el arrepentimiento de averme engendrado pierde el derecho de ser de mí acatada, y en ser tan mal exemplo en la vida merese la muerte de mano de quien sea más cruel, porque teman los que supieren que todas las maldades tienen yguales castigos”; p. 61: “Tus rayos vengadores (sc. Dios) de las grandes maldades que en la tierra se cometen, ¿dónde agora los tienes ascondidos, que no los echas para tomar vengança de los malvados Egisto y Clitemnestra...?”; p. 66: “Todos tienen en sus madres un común reposo de amor, todos en sus hermanas plaziente acogimiento sino yo, triste, desventurada, que viniendo a ellas echada con ondas de tempestad las hallo más duras que los riscos do las manos no pueden hazer presa”; p. 68 (*el Coro pregunta a Orestes*) “¿Esta donzella no tiene madre que la consuele? — Esa es su mayor desconsuolo”.

de su hijo Orestes<sup>34</sup> y trata de justificar el asesinato de Agamenón y la unión con Egisto como el fruto del dolor causado por el sacrificio de Ifigenia.<sup>35</sup> El Maestro, pues, parece refutado por su propia obra y, en principio, no puede negar el peso de la objeción: Clitemnestra es una mujer pésima, que descalifica a todo su género.

Pero Oliva, que tenía fama de ser un experto rétor y un consumado orador,<sup>36</sup> rebatirá la objeción de don Guillermo y hará prevalecer su defensa de las mujeres sirviéndose de sus dotes retóricas. Y lo hará en tres pasos, dos de los cuales van de la mano. En primer lugar, el catálogo de los varones que han hecho cosas peores que Clitemnestra es infinito, de modo que si hay que censurar a todas las mujeres por la maldad de una sola, tanto más habrá que condenar al conjunto de los varones, que ofrece muchos más ejemplos de esa misma maldad:

Ésta (*sc.* Clitemnestra) es una dueña que notablemente, señor Guillermo, me podéis alegar en corroboración de vuestra opinión, y podríamos traerlos mil millones de hombres con quien comparándose no sería tenido el pecado de Clitemnestra por mal.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Cf. Pérez de Oliva, *Venganza de Agamenón*, p. 64 Peale (*a Electra*): “Tu padre fue por camino qual él meresció, pues fue tan cruel que a Iphigenia mi hija, que él engendró y yo tanto amava, la sacó de mis braços para llevarla a matar en servicio de Diana”. El pasaje continúa con un resumen de lo que Clitemnestra experimenta en *Ifigenia en Aulide*.

<sup>35</sup> Cf. Pérez de Oliva, *Venganza de Agamenón*, pp. 55-56 Peale (*habla Clitemnestra*): “En este punto combaten en mi corazón la seguridad de mi vida y la muerte de mi hijo; mi seguridad demanda alegría y su muerte no me la consiente. Pero justo es que yo me consuele pues perdí la vida, que no podía durarle sin que diese a mí la muerte. Mejor es que muera temprano que después más tarde culpado con mi sangre. [...] Agora mejor es aparejarle la sepultura que en vano llorarle la muerte.”

<sup>36</sup> Cf. Atkinson, “Hernán Pérez de Oliva (n. 15), p. 443: “Oliva had the oratorical turn of mind. He was a professor, he was a student of eloquence, and he was ever intent on showing that his belief in the Castilian language was not an idle one”; también Ruiz Pérez, *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento* (n. 15), pp. 821-925 sobre el componente retórico de sus discursos. Debemos a C. George Peale un convincente análisis de la producción dramática de Oliva como repertorio de discursos y procedimientos útiles para el aprendizaje de la Retórica; véanse “The Tragedies of *el Maestro* Fernán Pérez de Oliva: «Muestras de la retórica castellana»”, *Kentucky Romance Quarterly* 22.4, 1975, pp. 415-428 (= Pérez de Oliva, *Teatro* [n. 17], pp. ix-xvi) y “La estructura didáctica del “Anfitrión” de Fernán Pérez de Oliva”, *Aion, Sez. Rom.* 19, 1977, pp. 203-212 (trad. española adaptada en Pérez de Oliva, *Teatro* [n. 17], pp. xvi-xxxiii).

<sup>37</sup> Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 127v, p. 291.

Más original se muestra Oliva en la selección del ejemplo que aduce a renglón seguido:

Y comparémosle con la crueldad del emperador Tiberio, que siendo costumbre en Roma que no se pudiesen matar por justicia las vírgines, hacía el emperador cruel que un verdugo las corrompiese y luego les quitase la vida, como Suetonio Tranquilo lo cuenta en las *Vidas de los Césares*.<sup>38</sup>

La figura de Tiberio, al aunar las transgresiones de naturaleza sexual con la condición de emperador, muestra a la Clitemnestra adúltera y parricida desde una perspectiva diferente: incurre en el adulterio con Egisto y en el asesinato de Agamenón porque desde que su esposo partió a Troya ella es la gobernante, lo cual la asimila a los varones y la aleja del resto de las mujeres. Que el paralelismo es pertinente lo constatamos en la *Venganza de Agamenón*, donde Clitemnestra recibe en varias ocasiones el calificativo de *tirano*, sola o junto con Egisto.<sup>39</sup>

Clitemnestra es, por tanto, una excepción, una anomalía, de modo que el conjunto de las mujeres puede ser rehabilitado. Oliva concluye su argumentación enumerando una serie de mujeres<sup>40</sup> cuya virtud hará prevalecer su posición:

Mas porque su buena vida de las valerosas dueñas quede en pie, y porque los buenos son obligados a las defender doquiera que las maltrataren, por Clitemnestra, que acusáis de errada, os quiero traer algunas:<sup>41</sup> las cuales por su virtud merecieron ser notadas por tan buenas que dudo haber varón en el universo que

<sup>38</sup> Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 127v, pp. 291-292; Suetonio, *Vidas de los Césares*, III, LXI, 5.

<sup>39</sup> Cf. Pérez de Oliva, *Venganza de Agamenón*, p. 53 Peale: “Y los crueles tyranos que, matando a él, tan duramente hirieron tu pecho no fueron tan crueles en matar tu padre quanto lo fueron en dar a ti tal vida”; p. 54: “Para qué quiero los ojos si con ellos yo no puedo ver sino las alegrías que contino estos tyranos hazen por la muerte de mi padre; sino dormir mi madre con Egisto su adúltero en su cama?”; p. 62 (*a Crisótemis*): “Por tanto yo te ruego que nos hagamos herederas de la empresa de nuestro hermano y matemos estos tyranos”. El termino *tyrannos*, con el sentido neutro de ‘rey’/‘reina’, está atestiguado en la *Electra* de Sófocles aplicado tanto a Egisto (v. 661) como a Clitemnestra (v. 664).

<sup>40</sup> Cf. Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 127v-128r, pp. 292-296, con las notas de Martínez Torrejón, que contienen información sobre las fuentes.

<sup>41</sup> Cf. Castiglione, *El Cortesano*, III.31, p. 383 Pozzi: “Vos me habláis de una sola mujer mala y yo a vos de infinitas buenas”.

las exceda ni aun con dificultad se les pueda comparar. Deziros he de algunas, aunque muchas os podría dezir, de cuyo loor escribiendo los muy eloquentes historiadores ganaron para sí gran gloria, porque con su bienaventurada pluma las procuraron eternar a ellas con fama. Y confío en Dios que serán tan heroicas las virtudes de las que yo contaré que con pocas triunfaré hoy de vos, señor Guillermo. Y suplico al señor Rector que de nuestra disputa sea el juez y al vencido mande callar.<sup>42</sup>

Cuando, por fin, el Rector lo interrumpe, porque considera suficientemente probada su intención, Oliva no calla de inmediato, sino que se apresura a dejar abierto su catálogo de mujeres virtuosas:

Quisiera yo, egregios varones, mostraros grandes cosas que cuenta Plutarcho, en el libro *De ilustres mugeres*, de troyanas, foçenses, argivas, persas, zeltas y tirrenas, de las de Liçia, sahanguntinas y milesias, mas me manda el señor Rector callar quiero obedecer.

Dos aspectos merecen descataarse de la intervención de Oliva en favor de las mujeres. En primer lugar, su falta de originalidad: aunque los ejemplos que emplea para sostener su posición no han sido aducidos anteriormente, la argumentación no es novedosa, salvo por las implicaciones de la comparación con Tiberio. En lo que al adulterio toca, el mismo argumento ha sido desarrollado antes por don Alonso Osorio en la ya mencionada intervención de Clariquea ante el Senado romano (IV.viii); allí la griega enumeraba un largo elenco de hombres destacados de la antigua Grecia que fueron considerados sabios pero al mismo tiempo tuvieron fama de ser esclavos de la lascivia.<sup>43</sup> Por otro lado,

<sup>42</sup> Villalón, *Scholástico* IV.x, fol. 127v, pp. 292. El catálogo incluye a Chalçeca, virgen que se ofreció para ser sacrificada con el fin de que cesara la peste en su patria; Panthea, que se suicidó sobre el cuerpo de su esposo muerto en combate; Alçestes, que ofreció su vida a cambio de la de Admeto, su esposo; Porçia, que entregó su cuerpo a las brasas de dolor por la muerte de Bruto, su esposo; una dueña griega anónima, que durante el asedio turco de Rodas de 1522, para que sus hijos no cayeran en manos del invasor, los degolló y entregó al fuego junto con sus riquezas, y después vistió las armas de su esposo y salió a combatir hasta la muerte; Apiçia, mujer etíope que asesinó a su propio hijo para que este no incurriera en la infamia de evitar la pena de muerte mediante el destierro; finalmente, Doña Isabel, reina de Castilla, cúmulo de todas las virtudes.

<sup>43</sup> Cf. Villalón, *Scholástico* IV.viii, fol. 121v, p. 279: “Infamáis nos de incontinentes y adúlteras, diciendo que por muy pequeña ocasión quebrantamos la fee debida al matrimonio. Con cuánta mayor razón se podrían reprehender muchos varones que por su philosophía los tenéis engrandeçidos por fama, y calláis su laçivia que los muele sus huesos con infamia”. El catálogo

la secuencia formada por el contraste entre los “mil millones de hombres” que, según Oliva, empequeñecerían la falta de Clitemnestra y el catálogo de mujeres virtuosas es exactamente la misma que poco antes ha construido Clariquea: tras enumerar a los varones ilustres dominados por la lascivia, los contrasta con una serie de mujeres memorables por su virtud.<sup>44</sup> Quizá por eso el Rector interrumpe a Oliva y cierra, él en persona, el debate alabando la virtud y la perfección de las mujeres, no sin antes vincular las intervenciones de sus defensores y detractores a la tradición de la elocuencia oratoria, donde destacó de forma especial la Grecia antigua.<sup>45</sup> Entre uno y otro argumento encontramos la elección adecuada de un ejemplo de mal varón —el emperador Tiberio—, que busca, de nuevo, conmover a su auditorio.

Y esto nos lleva al otro aspecto que merece destacarse: la caracterización de Oliva que se deduce de su defensa de las mujeres. En primer lugar, intenta basarlo todo en un solo ejemplo, que, por lo demás, es de conocimiento general; como le señala don Guillermo al interrumpirlo, esa historia “yo la he leído muchas veces”, seguramente en la traducción latina de Erasmo (*cf. supra*). Con todo, debemos reconocerle que a partir de una historia conocida ha sabido construir discursos conmovedores, en los que recrea las palabras de Agamenón e Ifigenia; su efecto lo evidencia don Guillermo: ha conseguido suscitar el llanto de los presentes. Tras la objeción, Oliva cambia de estrategia argumentativa: si inicialmente había optado por un ejemplo selecto de virtud femenina —Ifigenia—, tras la objeción relativa a Clitemnestra opta por una argumentación

(fol. 121v–122r, pp. 279-280) incluye las siguientes personalidades griegas: Alcibiades, Pericandro, Pítaco Mitileno, Epimenides Cretense, Solón Salamino, Cleóbolo el Curiano, Gorgias, Archita Tarentino. Clariquea cierra la lista con reyes no griegos: “¿Qué vil muger hubo en el mundo tan postrada al vicio como Sardanápalo, rey de Asirios? ¿Cuál hubo como Xerxes, rey de persas [...]? Pues de aquel gran Salomón, rey de hebreos, del qual se escribe haber tenido la sciencia a medida de su voluntad, dicen que fue corruptísimo por la conversación de mugeres y laçivia”.

<sup>44</sup> *Cf. supra*, nota 43 sobre los varones. Las mujeres ensalzadas son Lucrecia; Athalanta; Camila, reina de los Bloscos; Iphigenia, aquí mencionada de pasada; Casandra; Crisis; Macrina, mujer del cónsul Torcato; Porcia, mujer de Bruto; Hipsicratea, mujer de Mitridas, rey de Ponto; Suplicia, muger de Léntulo; Argia, mujer de Poliniçe; las mujeres de los mimos, vecinos de los laçedemonios, y las mujeres de los indios.

<sup>45</sup> Villalón, *Scholástico* IV.xi, fol. 130r, pp. 296-297: “Fueron de tanta elegancia aquel Demósthene, Schines, Alcibiades, Themístocles, Sócrates y Platón y casi todos los çiudadanos de Athenas, que pudieron por su elocencia dar fama a su pueblo y perpetuarse de eternal memoria a sí”.

*ad abundantiam* mediante la acumulación de ejemplos. La impresión de que el catálogo que ofrece entonces es interminable la acrecienta el propio Rector al interrumpir al Maestro hasta en dos ocasiones.

Concluimos. El contraste entre la virtud y la abnegación de Ifigenia y la maldad de Clitemnestra en *El Scholástico* toma en consideración la publicación entonces reciente de la obra que había ocupado los desvelos del Maestro Oliva en los últimos tiempos: la *Venganza de Agamenón*, publicada en mayo de 1528, un mes antes de la datación literaria del diálogo. El hecho de que Villalón comience su relato de los hechos de Troya con palabras tomadas de la tragedia casi al pie de la letra no debe considerarse, por tanto, una mera casualidad.





SUSANA HORA MARQUES  
Universidade de Coimbra

## CLITEMNESTRA E O MOTIVO DO SONHO NAS *EUMÉNIDES* DE ÉSQUILO

**Abstract:** dream is a motif that permeates all plays of *Oresteia's* trilogy, arousing distinctive behaviours in Clytaemnestra who, despite her scepticism towards dream occurrences, ironically after death turns into a ghostly oneiric apparition in the last tragedy of Aeschylus' trilogy.

**Keywords:** Aeschylus, *Eumenides*, dream, Clytaemnestra

“Eles não sabem que o sonho/ é uma constante da vida (...)  
Eles não sabem, nem sonham,/ que o sonho comanda a vida...”<sup>1</sup>

Memoravelmente entoados pela voz poderosa de Manuel Freire, estes célebres versos de António Gedeão são ilustrativos da persistência do sonho na vida humana e da importância de que o mesmo se pode revestir, em particular enquanto móbil de ação, ou como meio de evasão favorecedor de satisfação e de esperança, da realização de desejos, com uma espécie de efeito terapêutico. As experiências sonhadas podem evidenciar-se também como reveladoras de elementos premonitórios alusivos ao destino humano, com frequência conducentes a uma atuação motivada pela angústia e/ ou causadora de dor. É sobretudo associado a momentos de inquietação e de sofrimento que o sonho é desenvolvido pela tragédia ática, como documenta a experiência selecionada para apresentar nas linhas que se seguem. Na verdade, nas *Euménides* de Ésquilo, o espectro de Clitemnestra, a rainha que motiva este volume, é a imagem da ânsia de vingança, ao dirigir-se em sonhos ao coro de Erínias e ao repreendê-lo, à maneira homérica: “Realmente, tu dormes demais e não tens dó do meu sofrimento. E Orestes, o assassino da própria mãe, escapa-se... (...) Levanta-te, não

<sup>1</sup> António Gedeão, “Pedra filosofal”, *António Gedeão. Poemas escolhidos*. Lisboa 1996, pp. 14-16.

te deixes vencer pela fadiga...” (121-122 e 133)<sup>2</sup>. É curioso constatar como a filha de Tíndaro, que se mostrara cética em relação aos sonhos no papel de mulher prepotente, no *Agamémnon* (cf. 275), manifesta um temor decorrente da debilidade do seu espírito na peça seguinte, as *Coéforas*, perante imagens simbólicas da iminência de um destino pressago (cf. 523 *sqq.*), e finalmente, na última tragédia da trilogia, se torna mesmo uma aparição onírica, com o propósito de despertar as suas Erínias e de ativar uma vingança esperada. De facto, na peça que abre a *Oresteia*, a rainha afirma perentoriamente a crença de que as experiências sonhadas não têm credibilidade, numa frase onde se evidencia a ironia trágica: “pouco crédito dou às fantasias dum espírito ensonado” (cf. 275)<sup>3</sup>. A convicção de Clitemnestra (cf. 269-275) não admite, de forma alguma, o que lhe acontecerá efetivamente no futuro e revela a pretensão da rainha de afastar a mais pequena hipótese de ser afetada por algo capaz de lhe perturbar a alma e o desígnio cruel de assassinar o marido que regressava vitorioso sobre a cidade de Príamo. Esta rejeição de qualquer mensagem, mesmo verídica, transmitida pelos sonhos, pouco usual num Grego do século V a.C.<sup>4</sup>, constitui mais uma indicação da natureza *contra-naturam* de Clitemnestra. Habilmente, no entanto, a rainha da astúcia, que tudo e todos parece dominar no *Agamémnon*, num pretenso discurso de boas-vindas ao Atrida, menciona a visão em sonhos de imagens angustiantes, alusivas à sorte penosa do marido durante a sua ausência prolongada em Troia (cf. 891-894)<sup>5</sup>. De facto, sob o

<sup>2</sup> As traduções da *Oresteia* são citadas de Pulquério 2008.

Cf. a recriminação da ψυχή de Pátroclo a Aquiles, em *Il.* 23. 62 *sqq.* Sublinhe-se que a aparição dos espertos de Pátroclo e de Clitemnestra é notoriamente distinta da de Dario nos *Persas* (cf. 681 *sqq.*): os primeiros surgem voluntariamente em sonhos para reivindicar direitos relacionados com a respetiva condição de defuntos; o pai de Xerxes, por seu turno, é invocado segundo determinados rituais (628 *sqq.*), no intuito de esclarecer o sonho pressago de Atossa, e indica o remédio para a angústia então sentida (631-632).

<sup>3</sup> Sobre questões textuais relacionadas com o emprego neste verso de λάβοιμι ou antes de λάκοιμι, cf. Fraenkel 1962, *comm. ad 275*. Segue-se a versão adotada pela edição de Oxford, que parece apropriada ao sentido do texto.

<sup>4</sup> Segundo Dodds 1988, cap. IV, os Helenos em geral acreditavam que alguns sonhos eram reveladores da verdade e enviados pelo mundo supra-humano. No entanto, que a par desses sonhos havia também experiências oníricas falsas e enganadoras, testemunha-o já, na literatura, a Penélope homérica (*Od.* 19.560 *sqq.*), e documenta-o igualmente o v. 491 da tragédia de que nos ocupamos. Lévy 1983, p. 160 acrescenta ainda que, se não fosse habitual crer em sonhos premonitórios, a utilização constante deste artifício por Ésquilo pareceria ‘muito artificial para suscitar a emoção’ desejada.

<sup>5</sup> As palavras dirigidas por Clitemnestra ao marido são expressivas da dicotomia aparência/

retrato simulado de uma esposa submissa e fiel, angustiada por uma longa espera do companheiro, Clitemnestra, depois de evocar as demoradas vigílias de sofrimento pela falta de notícias sobre Agamémnon, recorda sonhos <forjados por si própria>, indicadores de numerosos males experimentados pelo esposo, que dão continuidade, mesmo durante o sono, à sua apreensão diurna. O recurso à ficção das experiências oníricas<sup>6</sup> enquadra-se numa descrição convencional e, em simultâneo, fictícia e hiperbólica, do papel tradicional da mulher-rainha devota ao soberano longo tempo ausente, e é um dos meios usados para procurar torná-lo propício à determinação velada de uma vingança motivada por Agamémnon ter permitido o sacrifício da filha, Ifigénia, como se sabe. Deste modo, como o homérico Ulisses “dos mil artificios” na *Odisseia* (cf. 14. 495 sqq.), também a “mulher de másculos desígnios” se serve do fingimento do sonho no seu próprio interesse e é bem sucedida, já que o Atrida, rendido ao seu discurso, acaba por agir como ela deseja: embora renitente, entra no palácio depois de pisar ousadamente o tapete de púrpura e é morto de modo cruel, como é sabido. As palavras enganosas da rainha, como muitas outras intervenções suas no *Agamémnon*, documentam, segundo R. Sevieri<sup>7</sup>, uma “atividade especulativa própria do homem, tendente a reconduzir as suas ações não para o âmbito emocional, ou seja, para o que é reconhecido como

realidade evidenciada no *Agamémnon*: a rainha pretende convencer o esposo da tristeza e dos sofrimentos por ela supostamente experimentados durante a longa ausência daquele, imagem bem diferente da realidade. Este discurso de boas-vindas da soberana encontra paralelo naquele que ela profere perante Orestes, em *Ch.* 668 sqq. - aí, todavia, o tom é distinto, já que, em vez de ser ela a enganadora, é antes a pessoa enganada.

<sup>6</sup> E. Lévy 1983, p. 165 coloca a hipótese de estas visões não serem inventadas, realçando todavia que isso tornaria o passo menos expressivo. No caso de serem verdadeiras, ligar-se-iam ao desejo homicida de Clitemnestra em relação ao marido, “désir qu’ elle satisfere en donnant ainsi à ses rêves ‘psychologiques’ un caractère prémonitoire”. Faz no entanto sentido que as visões sejam de facto uma invenção da soberana, industriosamente inseridas num discurso doloso; de resto, depois do homicídio de Agamémnon e de Cassandra, a própria assassina confirma a falsidade de palavras proferidas anteriormente: “não me envergonharei de dizer o contrário do muito que antes disse por conveniência. É evidente que, quando se preparam actos de inimizade contra inimigos, que passam por ser amigos, não é possível de outro modo armar as redes da desgraça...” (1372-1376).

<sup>7</sup> 1991, p. 14. Sevieri nota ainda, na p. 22, que os termos φροντίς, φρήν, φρονεῖν são recorrentes na linguagem de Clitemnestra e “indicam a esfera intelectual da reflexão, da racionalidade, oposta à da emotividade irracional”. Ironicamente, é sem dúvida racional a perspetiva da soberana sobre os sonhos no *Agamémnon*.

tipicamente feminino, mas para a esfera da atividade intelectual, que pertence tradicionalmente ao homem”.

Na passagem do *Agamémnon* para as *Coéforas* e para as *Euménides*, é notória uma evolução do motivo do sonho em termos dramáticos, sendo que de linguagem poética ele se torna propriamente ação ou motivo de ação, nas duas últimas peças da trilogia. É igualmente perceptível que, de algum modo, as visões sonhadas representam debilidade de espírito, permitindo a Clitemnestra crer no que antes manifestamente não acreditava: a alteração do comportamento da personagem em função da concretização do sonho é evidente. Nas *Euménides*, ironicamente, o espectro da mulher que assegurava não acreditar nas “fantasias de um espírito ensonado” toma a forma épica de uma figura onírica e, numa *rhesis* repleta de fúria (cf. 94-116)<sup>8</sup>, atormenta as suas Erínias, adormecidas no santuário de Delfos por desígnio de Apolo<sup>9</sup>. Em termos formais e funcionais, o aparecimento do εἶδωλον inspira-se na tradição homérica: Clitemnestra visa, claramente, instigar as deusas a uma atuação determinada e utiliza o discurso direto para transmitir a mensagem pretendida. Esta valoriza sobretudo a usual recriminação introdutória ao recetor por estar a dormir: de facto, o espectro censura o adormecimento das deusas, porque essa circunstância favorece a fuga indesejada de Orestes, de Delfos para Atenas. A filha de Tíndaro afirma-se desprezada pelas Fúrias enquanto “mãe imolada às mãos de um matricida” (101-102), pelo que procura intensificar a necessidade de as ver cumprir rapidamente a missão vingadora de que estão incumbidas. Nesse sentido, inicia o seu discurso com um estímulo irónico à continuação do sono divino favorecedor da fuga do filho (cf. 94). Depois, de modo impressionante, mostra às sonhadoras as feridas terríveis que lhe permanecem no corpo, marcas claras do assassino, secundando o gesto com o emprego de

<sup>8</sup> Podlecki 1992, p. 136: *comm. ad* 94-161, Sommerstein 1989: *comm. ad* 94-161, West 1990 referem-se à existência de dificuldades textuais, nomeadamente à questão da autenticidade dos versos 103-105 e dos sons proferidos pelas sonhadoras nos versos 117 *sqq.*

<sup>9</sup> O motivo do adormecimento de uma divindade por outra, para tornar possível a realização de determinados intentos, surge já no Canto XIV da *Iliada*, quando Hera vence Zeus pelo sono, com o intuito de favorecer os Aqueus, como se sabe. Nas *Euménides*, o facto de as Erínias estarem a dormir permite a Orestes ganhar tempo para se dirigir a Atenas como suplicante da deusa Palas, a fim de, com a sua ajuda, pôr termo aos sofrimentos que o atormentam, em consonância com as indicações de Apolo.

O tema do εἶδωλον de Clitemnestra a acordar as Fúrias está representado na cratera do “Peintre des Euménides”, do Museu do Louvre, reproduzida por J. Charbonneau, R. Martin, F. Villard, *Grèce classique: 480-330 a. C.*, Paris 1969, p. 302.

uma linguagem expressiva, alusiva à recorrente dicotomia luz/ sombra presente na *Oresteia*: “vê estas feridas com o teu coração: pois, a dormir, a alma tem olhos que a iluminam, ao passo que, durante a vigília, o seu destino é não ver” (103-105)<sup>10</sup>. O conteúdo destes versos retoma a questão da clarividência obstruída pelos sentidos: durante o sono, de olhos fechados, a percepção do futuro é possível, ao passo que à luz do dia predomina a cegueira perante as evidências<sup>11</sup>. Clitemnestra recorda também às Erínias as numerosas oferendas apresentadas outrora, durante a noite, momento apropriado à natureza sombria das divindades e à condição de descendentes da própria Noite (cf. 106-109). Através do recurso à sugestiva e reiterada imagem da caça na trilogia, Clitemnestra sublinha ainda que Orestes se escapa “como um veado, saltando com ligeireza para fora das (...) redes” (111-113)<sup>12</sup>, numa manifestação visível da preocupação que a domina: as Fúrias, habitualmente caçadoras implacáveis, poderão agora deixar fugir a vítima. Numa linguagem particularmente apelativa, o espectro intima as recetoras a escutá-la (cf. 114-115: uso do vocativo, de imperativos). Deste modo, se nas *Coéforas* a filha de Tíndaro fora perturbada por um sonho pressago, evocativo do homicídio de Agamémnon e prenunciador da chegada de um vingador, Orestes, nas *Euménides* torna-se ela mesma perceptível em sonhos, porque vivamente interessada na punição do filho, culpado de matricídio: o assassinio de uma mãe às mãos de um descendente exigia novo derramamento de sangue, segundo a tradição. Tal pressuposto esclarece o facto de a aparição surgir sem palavras premonitórias, habituais no regresso de um espectro ao mundo dos vivos<sup>13</sup>, e de forma espontânea, i. e., não decorrente de um ritual propiciatório. A figura onírica conclui de forma surpreendente a sua primeira *rhexis*: “...ao vosso sonho vos vem chamar agora Clitemnestra” (116). A identificação da personagem apenas neste momento da

<sup>10</sup> Como nota Sommerstein, *Eumenides* 102, *comm. ad* 103, a chamada de atenção de Clitemnestra para as marcas óbvias do matricídio recorda a cena das *Coéforas* na qual Orestes, depois de ter assassinado a mãe, mostra publicamente a rede que ela utilizara para envolver Agamémnon (cf. 983-984). Sommerstein observa ainda que o uso da segunda pessoa do singular neste verso, em vez do emprego do plural, realça que o espectro pretende atingir cada uma das Fúrias em particular, de resto como acontece nos vv. 118 *sqq.*

<sup>11</sup> Esta ideia parece mais apropriada aos mortais do que propriamente a divindades, pelo que os vv. 104-105 são frequentemente considerados interpolados (cf. Sommerstein, *Eumenides* 103, *comm. ad* 104-105).

<sup>12</sup> Sobre a imagem da caça à lebre, uma presa favorita nas caçadas, cf. Dumortier 1935, pp. 106 *sqq.*

<sup>13</sup> Cf. Pátroclo, na *Iliada* 23. 62 *sqq.* e Dario, nos *Persas* 681 *sqq.*

sua intervenção é inesperada mas oportuna, granjeadora do primeiro som das Erínias adormecidas. Segundo Podlecki<sup>14</sup>, ‘o fantasma anuncia o seu nome de forma imperiosa e quase heroica, de modo muito semelhante ao que Ulisses faz quando finalmente escapa das garras do Ciclope’ (cf. *Od.* 9.504). O verso evidencia uma inovação dramática na abordagem trágica dos sonhos, aparatosa em termos teatrais: o εἶδωλον de Clitemnestra encontra-se em cena lado a lado com as sonhadoras e interfere de viva voz na sua experiência, convertendo-se em simultâneo, perante o auditório, numa personagem efetiva e numa figura onírica. Desta forma, o público não se encontra apenas do lado do sonhador, como era habitual, mas também do lado do próprio sonho. Os rosidos sucessivos do coro, a partir do v. 117, intercalados pelas recriminações persistentes da aparição, e as palavras por ele proferidas no v. 130 são igualmente uma manifestação clara da teatralidade e da novidade de que esta experiência se reveste<sup>15</sup>. Estranhamente, o mesmo sonho é comum a diversas recetoras, que parecem replicar em uníssono à indignação expressa pela mãe de Orestes. Devereux<sup>16</sup> defende que esta situação é psicologicamente plausível, dado que as Erínias funcionam normalmente como um grupo.

Se as Fúrias começam por produzir meros sons, numa espécie de resposta às censuras do εἶδωλον, acabam todavia por exprimir em voz alta aquilo que estão a sonhar (130): “agarra, agarra, agarra, agarra! Atenção!”. O carácter repetitivo do verso e o ritmo rápido em que é pronunciado são expressivos do ânimo com que a experiência é então vivenciada e traduzem um sono mais leve e um sonho mais vivido, decorrentes do sarcasmo de Clitemnestra ao sugerir o cansaço e a fraqueza das sonhadoras (cf. 127-128)<sup>17</sup>. As palavras proferidas documentam ainda que a experiência não se concentra apenas na aparição da filha de Tíndaro, mas abrange também uma perseguição imaginária a Orestes, a vítima que não parece deixar-se apanhar na rede das caçadoras. Numa *rhexis* mais breve do que a primeira, Clitemnestra comenta o que ouve da boca das Erínias, manifestando uma vez mais a sua ira face à indolência das divindades: “persegues um animal em sonhos e ladras como um cão que não larga a preocupação da sua busca. Levanta-te, não te deixes vencer pela fadiga

<sup>14</sup> *Eumenides* 139, *comm. ad* 116.

<sup>15</sup> Sobre a controvérsia relativa ao momento da aparição das Erínias em cena, cf. Brown 1982, pp. 26-28; Taplin 1989, pp. 365 *sqq.*; Barone 1999, pp. 30-32. A opinião mais frequente é a de que o coro permanece invisível até ao v. 140, altura em que acorda do sonho.

<sup>16</sup> 1976, p. 151.

<sup>17</sup> Cf. Sommerstein, *Eumenides* 106, *comm. ad* 127-128.

nem, amolecida pelo sono, ignore o mal que nos fazem.(...) E sobre este homem exala o teu hálito sangrento, secando-o ao sopro de fogo do teu ventre, segue-o, consome-o numa nova perseguição” (131-139). O espectro insiste ainda na necessidade de as recetoras despertarem do sono e cumprirem a missão vingativa que lhes cabe, evocando de modo impressivo a forma como elas habitualmente consomem as vítimas (*cf.* 137-139). Em seguida desaparece, provocando uma nova pausa na parte inicial da tragédia, como nota Taplin<sup>18</sup>, que justifica assim a série de cenas justapostas no início das *Euménides*, pouco habitual na tragédia grega. De facto, a peça abre num cenário de harmonia, diante do templo de Delfos, com uma prece da Pitonisa, que se prepara para entrar no santuário do deus da luz<sup>19</sup>. Todavia, o espetáculo que lhe é dado ver no interior causa-lhe um tremendo pavor: Orestes, ainda ensanguentado após o matricídio, em atitude de suplicante e, à sua frente, a dormir, “um bando estranho de mulheres” (46-47) repugnantes. A Pitonisa sai de cena e, pelas palavras então trocadas entre Orestes e Apolo, visíveis dentro do templo (*cf.* 64-93), evidencia-se uma possibilidade de absolvição para o matricida. Ambos desaparecem também e eis que surge o espectro de Clitemnestra<sup>20</sup>, a escurecer a luz da esperança com a reivindicação dos direitos personificados pelas Erínias. No dizer de C. Barone<sup>21</sup>, “Clitemnestra tem a função própria de uma Fúria, uma vez que, saindo dos Infernos, desencadeia um novo, definitivo assalto das forças ctónicas contra o matricida: O Hades (...) irrompe com violência no mundo dos vivos, trazendo terror e caos”. De um lado, está o mundo ordenado e luminoso de Delfos, a apontar para a criação de novas normas jurídicas; do outro, o reino das trevas encarnado por Clitemnestra e pelas Erínias, evocativo da antiga lei de talião, assente no princípio de que sangue derramado exige novo sangue. Luz e sombra digladiam-se assim na questão da punição do matricida, sugerindo que Orestes terá de percorrer o caminho do πάθει μάθος até à absolvição final.

<sup>18</sup> 1989, pp. 368-369.

<sup>19</sup> A prece inicial das *Euménides* testemunha uma ligação tradicional entre figura feminina e conhecimento do transcendente: para além de os oráculos de Febo serem revelados por uma sacerdotisa, as antecessoras do deus na “sede profética” (3-4) de Delfos, evocadas pela Pitonisa, são divindades femininas: a Terra, Témis, Febe (*cf.* também a capacidade profética da Sibila, na tradição romana). Deste modo, embora usualmente os adivinhos sejam homens, parece que a mulher está à partida mais próxima da interpretação do desconhecido.

<sup>20</sup> Sobre questões cénicas relacionadas com o aparecimento do espectro de Clitemnestra, *cf.* Taplin 1989, pp. 94 *sqq.*

<sup>21</sup> 1999, p. 33.



Após o desaparecimento de cena do espectro de Clitemnestra, as Erínias vão acordando, uma a uma (*cf.* 140 *sqq.*), sem diferenciar com nitidez sonho de realidade. Visivelmente perturbadas, descrevem a dor causada pela experiência sonhada e queixam-se também de não serem respeitadas pelos deuses mais novos, que permitem injustamente a fuga de um matricida à perseguição das Fúrias da mãe (*cf.* 149 *sqq.*). Com veemência, uma delas recorre a termos metafóricos relacionados com aurigas e carros, semelhantes aos utilizados por Orestes nas *Coéforas* (1022 *sqq.*), para intensificar a agonia sentida: “...veio uma censura ferir-me (...), como um agulhão que o cocheiro empunha pelo meio”. Deste modo, ironicamente, divindades despoletadoras de angústia para os humanos experimentam elas mesmas o sofrimento, espicaçadas por Clitemnestra, uma espécie de Fúria para as próprias Fúrias. G. Rousseau<sup>22</sup> considera que o sonho é essencial para mostrar a fragilidade destes seres do mundo ctónico perante o tribunal ateniense, facto que pode ajudar a explicar a estranheza decorrente de as recetoras oníricas serem divindades. Acrescente-se ainda que esta experiência, sem ter propriamente um carácter premonitório, corresponde de algum modo à realização de um desejo: impedidas pelo sono de continuarem a perseguição a Orestes, as deusas sonham a necessidade de cumprir um dever que, afinal, lhes cabia por natureza.

Na versão esquiliana do assassinio de Agamémnon, do matricídio de Clitemnestra e da punição de Orestes, sonho e vingança são motivos que se entrecruzam com habilidade.

<sup>22</sup> 1963, p. 131.

**BIBLIOGRAFIA**

- C. Barone, “L’apparizione dello spettro nella tragedia greca”, *Aufidus* 37, 1999, pp. 7-44.
- A. L. Brown, “Some problems in the *Eumenides* of Aeschylus”, *JHS* 102, 1982, pp. 26-32.
- A. L. Brown, “The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural, and the stage”, *JHS* 103, 1983, pp. 13-34.
- G. Devereux, *Dreams in Greek tragedy: an ethno-psycho-analytical study*, Oxford 1976.
- E. R. Dodds, *Os Gregos e o irracional* (trad. port. de L. S. Carvalho, rev. de J. T. Santos), Lisboa 1998.
- J. Dumortier, *Les images dans la poésie d’Eschyle*, Paris 1935.
- E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, II: commentary on 1-1055 (ed., comm. by E. Fraenkel), Oxford 1962.
- E. Lévy, “Le théâtre et le rêve: le rêve dans le théâtre d’Eschyle”, *Théâtre et spectacles dans l’Antiquité*, Leiden 1983, pp. 141-168.
- A. J. Podlecki, *Aeschylus. Eumenides*, Warminster 1992.
- M. O. Pulquério, *Oresteia*, Lisboa 2008.
- G. S. Rousseau, “Dream and vision in Aeschylus’ *Oresteia*”, *Arion* 2. 3, 1963, pp. 101-136.
- R. Sevieri, “Linguaggio consapevole e coscienza individuale di Clitennestra nell’*Agamennone* di Eschilo”, *Dioniso* 61. 1, 1991, pp. 13-31.
- M. F. Silva, *Ésqulo: o primeiro dramaturgo europeu*, Coimbra 2005.
- A. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989.
- O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1989.
- M. L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.



CARLOS MORAIS  
Universidade de Aveiro

ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ ΔΕΣΠΙΟΤΙΣ ΚΑΙ ΜΗΤΗΡ:  
*PATHOS E RHYTHMOS NOS TRÍMETROS*  
DE UM EPISÓDIO TENSO E DOLOSO  
(S. *EL.* 516-822)\*

**Abstract:** The aim of this study is to show how the rhythmic variations of the trimeter can contribute to emphasize and intensify the *pathos* of the second episode of Sophocles' *Electra* (vv. 516-822), a scene in which Clytemnestra, a tyrannical mother, adulterer and murderer, and her daughter *Electra*, play a tense *agon* and feel the story of Orestes' death, narrated by the Pedagogue, disguised as a Messenger of Phocis, in opposite ways. In a play with a low frequency of resolution in the iambic trimeter, this scene contains the greatest *rheseis* of Sophocles' known tragedies and has, significantly, about half of the resolution of the whole play, which helps to underline the tension and drama of the tragic circumstances.

**Keywords:** *Electra*, Sophocles, Clytemnestra, iambic trimeter, resolutions, *pathos*.

## 1. Do *ethos* do trímetro iâmbico

O trímetro iâmbico é praticamente a única sequência rítmica comum a todos os modos de elocução da tragédia grega. Além de integrar a paleta variada dos ritmos líricos, surge igualmente, a par dos dímteros anapésticos, dos tetrâmetros trocaicos cataléticos e dos hexâmetros dactílicos, nas partes ditas em

\* Texto retirado, com adaptações, da minha tese de doutoramento *O trímetro sofocliano: variações sobre um esquema*. Dedico este estudo a Andrés Pociña e Aurora López, professores da Universidade de Granada, amigos e companheiros de muitas jornadas científicas.

recitativo (*παρακαταλογή*)<sup>1</sup>. E, por se adequar, pela sua natureza, à cadência e ao tom da linguagem corrente<sup>2</sup>, é ainda (e sobretudo) a medida que pauta o ritmo das partes faladas da tragédia, seja dos diálogos, seja das longas *rheseis*<sup>3</sup>.

Ainda que emotivamente menos rico do que os iampos usados no canto ou no recitativo, o trímetro iâmbico das partes faladas não deixa de ter igualmente potencialidades patéticas e rítmicas significativas, que resultam de variações estruturais e silábicas, por vezes ignoradas ou não totalmente exploradas na análise das tragédias.

Esta sequência métrica, que Arquíloco elevou à dignidade literária, tinha uma estrutura-base de 12 sílabas. A fim de se harmonizar com a cadência dos diálogos dramáticos, de variável intensidade emocional e rítmica, o trímetro pode espriar-se, em sinafia, pelo que se lhe segue, em *rheseis* mais ou menos longas (*enjambement*), pode ainda ser fracionado por diferentes falas (*antilabai*) ou conter em si uma única intervenção que vai alternando, sequencialmente, com outra de igual extensão, numa simetria perfeita que acentua o contraste da linguagem do diálogo (esticomitia).

Mas o que mais faz do trímetro uma cadência moldável ao ritmo da elocução dramática é a possibilidade de resolução das sílabas longas, ou seja, de substituição de uma longa por duas breves, que pode ocorrer nas posições 2 (ou 1), 4, 6, 8 e 10 (mais raramente). Mercê desta licença métrica, o verso, em teoria, pode alongar-se até às 17 sílabas e desdobrar-se em cerca de duas centenas e meia de diferentes estruturas<sup>4</sup>. A resolução é, assim, uma variação

<sup>1</sup> A *παρακαταλογή* constituía um estágio intermédio da elocução trágica que se distinguia da fala, pelo acompanhamento musical, e do canto, pela ausência de melodia e pelo emprego *κατὰ στίχον* de um metro uniforme em extensão e movimento. Podemos encontrar estas quatro estruturas rítmicas nos epirremas que emergem no seio de composições líricas (diálogos lírico-epirremáticos) ou nos versos ditos normalmente pelo Coro, nos párodos e nos êxodos. Sobre este assunto, *vid.* M. L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982, pp. 77-98.

<sup>2</sup> Assim o afirma Aristóteles, em *Po.* 1449a 24-25: *μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἐστίν* (*De facto, o iambo é o mais coloquial dos metros*; tradução de Ana Maria Valente, Aristóteles, *Poética*, Lisboa 2004, p. 45). Sobre esta questão, veja-se ainda Arist. *Po.* 1459a 11-13, e *Rhet.* 1408b 33-35.

<sup>3</sup> O tetrâmetro trocaico catalético, que o precedeu nesta função nos primórdios da tragédia, também pode ocorrer nas partes faladas da tragédia. Cf. Arist. *Po.* 1449a 21 sqq., e A. *Pers.* 155-175, 215-248, 697-699, 703-708.

<sup>4</sup> Além de o espondeu (S) poder alternar com o iambo (I), nos pés ímpares, em razão da natureza ancípite do primeiro elemento de cada *metron*, há ainda a possibilidade de, com a resolução da sílaba longa, o iambo (I: U-) dar lugar ao tríbraco (T: UUU), nos primeiros cinco

rítmica que formalmente permite ao poeta utilizar palavras ou expressões com uma sequência de duas breves, que não caberiam no trímetro iâmbico, caso a estrutura não fosse dotada desta maleabilidade. Mas, ao romper o esquema canónico dodecassilábico do trímetro, tornando-o assim mais fluido e cromático, a resolução pode ser entendida também como um processo estilístico, não exclusivamente métrico, já que lhe introduz uma significativa oscilação rítmica que pode ter uma função icónica ou deíctica<sup>5</sup>. Se, no primeiro caso, a palavra com a sua dupla breve, ao assemelhar-se ao significado, insinua ou imita iconicamente a ideia, a emoção, o movimento ou o acontecimento descritos, no segundo caso, a resolução chama a atenção para um sentido já presente semanticamente na palavra ou no contexto em que surge inserida.

Isso é particularmente evidente no episódio trágico que nos propomos analisar. Em cena, Clitemnestra e Electra protagonizam um tenso *agon* e sentem de forma oposta a história dolosa da morte de Orestes narrada pelo Pedagogo, disfarçado de Mensageiro da Fócida. Numa peça com um baixo índice de resoluções no trímetro iâmbico, este episódio, com a maior das *rheseis* das tragédias conhecidas de Sófocles, tem cerca de metade das resoluções de toda a peça (23 num total de 55), que ajudam a sublinhar a tensão e o dramatismo do quadro trágico<sup>6</sup>.

pés (mais raro no 5.º), e de o espondeu (S: – –) do 1.º e 3.º pés ser substituído por um dáctilo (D: – UU). No 1.º pé, com a resolução da ancípite, podemos também encontrar esporadicamente um anapesto (A: UU –), que pode ocorrer também nos quatro pés seguintes, em circunstâncias muito especiais. Assim, atendendo às possibilidades de substituição e resolução referidas (cinco no primeiro pé, duas no segundo, quatro no terceiro, duas no quarto, e três no quinto), podemos construir, por hipótese, 240 estruturas de trímetros iâmbicos: oito de 12 sílabas, 40 de 13 sílabas, 78 de 14 sílabas, 74 de 15 sílabas, 34 de 16 sílabas, e seis de 17 sílabas. Sobre esta matéria, *vid.* C. MORAIS, *O trímetro sofocliano: variações sobre um esquema*, Lisboa 2010, pp. 93-102.

<sup>5</sup> Estes dois conceitos são uma adaptação de dois dos três tipos básicos de signos definidos por C. S. Peirce, *Semiótica*, S. Paulo 2<sup>a</sup>1990, pp. 74 sqq., na relação que o *signum* mantém com o *signatum*: o *ícone* que é o signo que se assemelha ao objeto representado; e o *índice* que é o signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser por ele afetado.

<sup>6</sup> Das peças conhecidas de Sófocles, *Electra* é a segunda peça com menos resoluções (55 resoluções distribuídas por 53 versos, o que equivale a 4,9% de um total de 1078 trímetros falados), numa escala que tem nos seus extremos *Antígona* (41 resoluções = 4,6% de um total de 883 trímetros falados) e *Filoctetes* (131 resoluções em 119 versos = 11,2% de um total de 1063 trímetros falados). Sobre esta matéria, *vid.* C. Morais, *op. cit.*, pp. 518-567.

## 2. S. *El.* 516-822: o *pathos* do ritmo iâmbico<sup>7</sup>

Com o intuito de dirigir preces a Febo Protetor, à luz do dia, para que afaste os terrores que a povoam pelo sonho que tivera na noite anterior, a rainha sai do palácio<sup>8</sup>, quando o Coro acaba de entoar o primeiro estásimo (vv. 472-515), no qual, corroborando a esperança de Electra, apresenta uma clarificadora interpretação do sonho: a Justiça, em unidade estreita com a Erínia, com a qual se identifica, viria para vingar a morte de Agamémnon<sup>9</sup>. Encorajada pelas palavras cúmplices das mulheres de Micenas que, na estância final de toada plangente, radicam ainda no gesto implacável de Pélops a origem de toda a violência funesta que se abateu sobre aquela raça, Electra, durante um tenso e violento *agon* que ocupa grande parte da primeira cena (vv. 516-659), enfrenta sem qualquer receio aquela que vê mais como ditadora do que como mãe (vv. 597-598), pondo a nu a sua natureza pérfida e perversa. O debate é agitado por oito resoluções, distribuídas em partes iguais pelas duas *rheseis*, onde as duas personagens, adotando posições extremadas, esgrimem os seus argumentos.

Insurgindo-se contra as repetidas e frequentes acusações da filha, Clitemnestra atribui à Justiça a morte do marido às suas mãos, a mesma Justiça que, paradoxalmente, nas previsões do Coro, apoiante de Electra, virá para vingar o assassinio de Agamémnon. Tão próximas e contraditórias, estas duas invocações de *Dike* sublinham, na opinião de M. Céu Fialho, “não só a incomunicabilidade dos planos em que se movem as duas figuras femininas principais, como também a fragilidade das razões de Clitemnestra”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Para a análise rítmica do 2º episódio de *Electra*, seguimos o texto fixado por H. Lloyd-Jones & N. G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990. Sobre as resoluções no trimetro trágico, além do estudo mencionado na nota anterior, *vid.*, entre outros, J. Descroix, *Le Trimètre Iambique des Iambographes à la Comédie Nouvelle*, Paris 1931.

<sup>8</sup> Como sublinha J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries, V: Electra*, Leiden 1974, p. 78, esta entrada forma uma “rima dramática” com a anterior incursão de Crisótemis.

<sup>9</sup> Sobre este estásimo, *vid.* A. A. Long, *Language and Thought in Sophocles*, London 1968, pp. 136-137; R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980, pp. 197-203; R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge 1980, pp. 218-220, e W. C. Scott, *Musical Design in Sophoclean Theater*, Hanover and London 1996, pp. 157-159.

<sup>10</sup> M. C. Z. Fialho, *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, Coimbra 1992, p. 173. Para a autora, Sófocles, ao criar no espetador uma predisposição negativa em relação à rainha, retira, desde logo, força aos seus argumentos.

A rainha justifica a sua revindicta como consequência do sangue inocentemente vertido por Ifigénia em Áulide, não percebendo a razão pela qual Electra, ciente do ocorrido, lamenta a sorte do pai. Em sucessivas perguntas, que traduzem a sua revolta de mãe, ampliada pelas resoluções em *πότερον* / *πότερον* (v. 535, **D**<sub>3</sub>; v. 539, **T**<sub>1</sub>)<sup>11</sup>, procura respostas para o comportamento imperdoavelmente repulsivo do marido. O motivo, que, na sua ótica, não justifica a insensatez do ato, encontra-o na necessidade de salvar os Argivos e sobretudo Menelau, cujo nome – destacado pela variação rítmica que introduz na mesma posição da frase (*Μενέλεω*, v. 537, **T**<sub>4</sub>; *Μενέλεω*, v. 545, **T**<sub>4</sub>) – repete duas vezes, com o intuito nítido de sublinhar a sua responsabilidade pela expedição e, indiretamente, pela morte de Ifigénia.

Negando à mãe razões de justiça na morte do pai – a quem se refere com o substantivo comum cuja reiterada resolução na forma de acusativo (*πατέρα*, v. 558, **D**<sub>3</sub>; *πατέρα*, v. 588, **T**<sub>1</sub>) enfatiza ora o carinho que nutre pelo seu progenitor, ora o forte empenho na sua defesa –, Electra atribui a ação criminosa de Clitemnestra não a uma vingança pelo sacrifício em Áulide, mas à paixão adúltera por Egisto, seu cúmplice. Uma paixão que, de tão intensa, a leva a repudiar os filhos nascidos da sua união legítima com Agamémnon. Reduzindo a atitude da mãe a uma grave falta de *αἰδώς*, que se traduziu no desrespeito por uma relação sagrada<sup>12</sup>, defende que o pai agiu não por causa de Menelau – nome com resolução que volta a ser repetido no curto espaço de quatro dezenas de versos (*Μενέλεω*, v. 576, **T**<sub>4</sub>) –, mas para acalmar a ira de Ártemis, que reteve a armada aqueia, impedindo-a de prosseguir até Troia. A causa desta cólera divina, assinalada na *rhexis* de Electra por uma resolução com valor deictico numa palavra-chave (*ἔλαφον*, v. 568, **D**<sub>3</sub>), radica na atitude de Agamémnon que, tempos idos, depois de matar um veado no bosque da filha de Latona, se vangloriou do feito, incorrendo em ὕβρις. Sem alternativa e com extrema relutância, Agamémnon vê-se assim forçado a sacrificar Ifigénia em troca do animal sagrado, para que a empresa pudesse prosseguir.

Esgrimidos os argumentos, que se revelam inconciliáveis, demonstrando assim (até pelo ódio que destilam) que os laços naturais entre ambas há muito tinham sido quebrados, o diálogo sobe de tom e torna-se intempestivo, até ao

<sup>11</sup> Para representar as diferentes resoluções, usamos a inicial do termo que designa a estrutura rítmica que inclui a resolução (**T** = tríbraco; **D** = dáctilo; **A** = anapesto), seguida de um número indicativo do pé em que ocorre a variação.

<sup>12</sup> Winnington-Ingram, *op. cit.*, p. 220.



ponto em que Electra, contendo-se, permite que a mãe dirija finalmente a sua prece a Apolo, para que o deus a liberte dos seus terrores noturnos.

Coincidindo com o fim desta súplica, a súbita chegada do Pedagogo (v. 660), prevista desde o prólogo (cf. vv. 44 sqq.)<sup>13</sup>, será ironicamente sentida pela rainha como uma resposta divina aos seus desesperados pedidos. De facto, o velho servo, disfarçado de Mensageiro da Fócida, diz vir da parte de um grande amigo de Micenas (v. 667; *παρὰ φίλου*, v. 671, T<sub>4</sub>), Fanoteu (Φανοτεύς, v. 670, A<sub>1</sub>)<sup>14</sup>, com a importante missão de comunicar a notícia (forjada) da morte de Orestes nas competições em honra de Apolo. O nome próprio do irmão de Criso e tio de Estrófio, significativamente destacado no início do verso, marca o começo do plano doloso, que tem o seu ponto alto na maior das *rheseis* das tragédias conhecidas de Sófocles (vv. 680-763), que ocupa, na peça, uma significativa posição central<sup>15</sup>. Se a proveniência da notícia, assinalada não só por este nome com resolução, mas também pela variação rítmica introduzida pela preposição *παρὰ* que evidencia a imediata predisposição de Clitemnestra para ouvir, era, por si só, garantia de sucesso da perfídia, a extensa *rhexis* do Pedagogo, com os seus pormenores descritivos, acrescenta-lhe um realismo tal que a torna insuspeita e convincente. Igual função persuasiva têm as resoluções por ela disseminadas em elevado número<sup>16</sup>, pois que contribuem para a vivacidade de um discurso que, cuidadosamente elaborado, destaca aspetos

<sup>13</sup> Ainda que prevista desde o prólogo, a entrada não deixa de ser surpreendente, como sublinha O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, p. 12 e n. 1, para quem “entries which through the withholding of certain aspects of preparation still have notable elements of surprise are a favourite device of Sophocles”. Cf., e.g., vv. 871, 1326, 1397, 1464; *Ant.* 384, 823; e *Tr.* 531.

<sup>14</sup> Estas referências faziam parte do esboço do plano doloso congeminado por Orestes, no prólogo (cf. vv. 44-45: *λόγῳ δὲ χρῶ τοιῶδ’*, ὅτι ξένος μὲν εἶ | Φωκῆος παρ’ ἀνδρὸς Φανοτεύος ἦκων; *Utiliza esta história: és um estrangeiro da Fócida, que vem da parte de Fanoteu*), um *μηχάνημα* que aqui vai ser apresentado de forma desenvolvida pelo Pedagogo. De acordo com Kamerbeek, *op. cit.*, p. 25, o nome de Fanoteu, que não se encontra em Ésquilo e Eurípides, foi aqui introduzido, por forma a tornar a fraude mais provável do que seria se o Pedagogo tivesse dito que vinha da parte de Estrófio, como dirá Orestes, no v. 1111. Sobre este assunto, *vid.* ainda J. H. Kells, *Sophocles. Electra*, Cambridge reimpr. 1997, pp. 83-84.

<sup>15</sup> Sobre a estrutura da peça, em que esta cena ocupa um lugar central, sendo “um microcosmo da ação do resto da peça”, veja-se C. Segal, “The Electra of Sophocles”, *TAPA* 97, 1966, pp. 479-480.

<sup>16</sup> Em 83 versos, são 9 os trímetros com resoluções, o que significa dizer 10,8%, uma percentagem acima da do episódio (7,5%) e da da peça (4,9%). *Id.* C. Morais, *op. cit.*, p. 554.



deia uma imediata *metabole* no ânimo das mulheres que o escutam. O Coro, aliado incondicional de Electra, ao ver gorar-se a possibilidade de vingança que previra, é o primeiro a reagir, lamentando a progressiva destruição da casa de seus amos. Clitemnestra fica inicialmente dividida, numa inquietude a que a resolução icónica em *πότερον* (v. 766, T<sub>3</sub>) confere um expressivo realce. Como mãe, sofre pela perda do filho. Como assassina, vê-se aliviada da angústia por uma possível retaliação da parte de Orestes. Este conflito de sentimentos, entretanto, dilui-se, com a sobreposição do segundo ao primeiro. Assim, do receio que lhe suscitara o sonho pressagioso, passa a um indisfarçado regozijo próprio de quem se vê livre de um tormento e vê acabar-se a permanente ameaça que impendia sobre a sua existência. Por último, Electra, da jubilosa esperança em que estava, mergulha no mais profundo desespero, convocando Némesis (*Νέμεσι*, v. 792, T<sub>2</sub>)<sup>20</sup>, para que vingue o irmão morto do escárnio ultrajante de sua mãe, que assim incorre em ὕβρις. Privada do pai e, agora, do irmão, mostra-se determinada a não viver sob o mesmo teto dos assassinos de seu pai e a consumir o resto da sua existência fora do palácio, só e sem amigos<sup>21</sup>. A expressão inflamada deste desejo, já com a mãe e o Pedagogo fora de cena, ocorre numa frase da sua última fala (vv. 817-819), com duas resoluções (uma delas, com função deíctica, na palavra-chave ἄφιλος) que sublinham o seu propósito de se privar de tudo, pois que, em circunstâncias tão adversas, nenhuma vontade tem de conservar a vida:

ἀλλ' οὐ τι μὴν ἔγωγε τοῦ λοιποῦ χρόνου }  
 ἔσομαι (A<sub>1</sub>)<sup>22</sup> ξύνοικος, ἀλλὰ τῆδε πρὸς πύλῃ }  
 παρεῖσ' ἐμαυτὴν ἄφιλος (D<sub>3</sub>) ἀνανῶ βίον.

<sup>20</sup> O termo, ainda que não personificado, surge no v. 1467 também com resolução.

<sup>21</sup> Considera K. Reinhardt, *Sophocle*, Paris 1971, p. 205, que o limiar da porta é o ponto de separação entre o desespero solitário e os ecos estrangeiros da alegria, pelo que a imagem célica se transforma, assim, em imagem destinal. Sobre a importância simbólica do palácio dos Pelópidas, pintado com tons sombrios, desde o início da peça, *vid.* Segal, *op. cit.*, pp. 528-529, para quem Electra “chooses her *philo* in terms of her service to the dead” (p. 502).

<sup>22</sup> Em vez da lição dos codd. ξύνοικος ἔσ(σ)ομ', Dawe, na linha de Jebb, Campbell e Pearson, opta pela conjectura de Hermann ξύνοικος εἴσεμ', formando um trímetro de estrutura 3 (II SI II). Lloyd-Jones et Wilson, contudo, preferem a proposta de Dawes ἔσομαι ξύνοικος. Preferimos igualmente esta solução, bem mais simples, que se caracteriza pela transposição de palavras e conduz à formação de um trímetro de estrutura 45 (AI II II), com um pouco habitual, mas não impossível, anapesto no primeiro pé. Sobre as diferentes estruturas que o trímetro pode assumir, *vid.* C. Morais, *op. cit.*, pp. 93-102.

Pois jamais eu irei, para o resto da minha vida,  
viver com eles sob o mesmo teto. Ficarei aqui, e diante destas portas  
hei de consumir a minha existência, privada de amigos.

A morte do irmão matara o seu desejo de viver. À porta do palácio, vai esperar pelo fim desta sua existência de sofrimento, sob o domínio cruel daquela que considera ser uma mãe tirana e uma esposa adúltera e assassina, num tenso quadro de conflito, de dor e de engano, sublinhado e intensificado por expressivas variações rítmicas no trímetro iâmbico.

## BIBLIOGRAFIA

- R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980.
- A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968<sup>2</sup>.
- R. D. Dawe, *Sophoclis Tragoediae*, I-VII, Stuttgartiae et Lipsiae 1996<sup>3</sup>.
- R. D. Dawe, *Studies on the Text of Sophocles*, I-III, Leiden 1973-1978.
- J. Descroix, *Le Trimètre Iambique des Iambographes à la Comédie Nouvelle*, Paris-Mâcon 1931.
- M. C. Fialho, "Clitemnestra en su *oikos* vacío", em F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, Bari 2010, pp. 113-121.
- M. C. Fialho, "Electra", *Sófocles. Tragédias*, Coimbra 2003, pp. 91-166.
- M. C. Z. Fialho, *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, Coimbra 1992.
- G. Kaibel, *Sophokles. Elektra*, Leipzig 1967 (reimpr.).
- J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries*, V: *Electra*, Leiden 1974.
- J. H. Kells, *Sophocles. Electra*, Cambridge 1997 (reimpr.).
- H. Lloyd-Jones & N. G. Wilson, *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford 1990.
- H. Lloyd-Jones & N. G. Wilson, *Sophocles. Second Thoughts*, Göttingen 1997.
- H. Lloyd-Jones & N. G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990.
- J. R. March, *Sophocles. Electra*, Warminster 2001.
- C. Morais, "A função dramática dos metros recitativos no 'Filoctetes' ", *Humanitas* 45, 1993, pp. 17-47.
- C. Morais, *O trimetro sofocliano: variações sobre um esquema*, Lisboa 2010.
- C. S. Peirce, *Semiótica*, S. Paulo 1990<sup>2</sup>.
- D. M. L. Philippides, *The Iambic Trimeter of Euripides*, New York 1981.
- C. Prato, Filippo A., Giannini P., Pallara E. & Sardiello R., *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso*, Roma 1975.
- K. Reinhardt, *Sophocle*, Paris 1971.
- S. L. Schein, *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles. A Study in Metrical Form*, Leiden 1979.
- D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London 1982.
- C. Segal, "The *Electra* of Sophocles", *TAPhA* 97, 1966, pp. 473-545.
- C. M. J. Sicking, *Griechische Verslehre*, München 1993.
- M. L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge 1980.

CARMEN MORENILLA & NÚRIA LLAGÜERRI PUBILL  
Universitat de València (España)

## ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΗ ΔΟΛΟΜΗΤΙΣ (OD. 11.422)\*

**Abstract:** This paper focuses on the evolution of the character of Clytemnestra from epic poetry to tragedy. Such evolution shows that the weakness of the human beings, who are integrated in the political system, makes vulnerable the political system itself. Although in Homeric poems Clytemnestra is shown as subordinated to other characters as Penelope or Aegisthus, she shapes the character of the Queen herself and does not contradict the Clytemnestra that appears in lyric poetry and in other tragedians.

**Keywords:** Clytemnestra, Homer, Tragedy, Lyric.

1.- Desde el principio de los tiempos en el pensamiento griego se ha insistido en la necesidad de dominar y neutralizar a las mujeres, cuyo modo de actuar difiere del de los hombres: no actúan abiertamente, enfrentándose, sino que derivan su acción al plano intelectual.<sup>1</sup> En los orígenes mismos del panteón griego encontramos ya este fenómeno, desdoblado además en sus componentes, esto es, en una dualidad en la acción en la que la parte intelectual corresponde al lado femenino y la parte material al masculino, pues en el asunto problemático de la sucesión en la posesión y ejercicio de la soberanía, que va desde Urano a Zeus pasando por Crono, es determinante la intervención femenina, y con ella, la acción no directa.<sup>2</sup> Hesíodo nos muestra cómo

\* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2015-63836-P de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

<sup>1</sup> Al especial modo de actuar, incluyendo también el acto de habla, se ha dedicado una considerable atención en los últimos tiempos. Nuestro grupo de investigación ha dedicado varios proyectos de I+D a este tema, en los que también han colaborado numerosos investigadores que se ocupan del drama griego, incluyendo de manera muy destacada a Andrés Pociña y Aurora López, de los que han surgido una interesante bibliografía.

<sup>2</sup> Cf. J.Vte. Bañuls & C. Morenilla, “Formas trágicas del logos oblicuo”, en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica. La mirada de las mujeres*,

Zeus, en ese proceso de neutralización de las divinidades femeninas, primero se tragó a Metis, *Teogonía*, vv. 886-891, y después desplaza a Gea del centro oracular de Delfos.

Frente a un Zeus, que en la *Teogonía* está “lleno de Metis”, puesto que se la tragó, en el ámbito humano podemos ver en *Odisea* 11.422 una Κλυταιμνήστρη δολόμητις, la figura en la que se simboliza la derrota de lo femenino en el ordenamiento político, razón por la cual adquirió pronto a los ojos de los griegos, un interés singular por ella misma y por las posibilidades dramáticas que sin duda aún encierra.<sup>3</sup> En este trabajo, que con todo nuestro afecto y reconocimiento dedicamos a Andrés Pociña y Aurora López, nos quedaremos centrar en la configuración de esta figura anterior a la tragedia, en la que adquirirá los rasgos característicos que la hacen tan particular, como muestran en este mismo volumen Bañuls y Gómez.

2.- La evolución de la figura de Clitemnestra desde la épica homérica hasta la tragedia de Esquilo va en la línea de poner de manifiesto que lo que hace vulnerable al ordenamiento político, más que su debilidad, es la debilidad de los hombres que lo integran, aquellos que le dan su naturaleza. La imagen que de Clitemnestra nos ofrecen los poemas homéricos, aunque en no poca medida se encuentra subordinada a una mayor definición de los perfiles de otras figuras, en particular la de Penélope y la de Egisto, arroja también luz sobre ella y no contradice la imagen que después proyectarán los autores líricos y trágicos.

Bari, Levante 2011, pp. 21-102. Muy sugerente es el artículo de M. González, “Atenea y la razón patriarcal: arte y mito en torno a la hija de Zeus”, *Helmantica* 164-165, 2003, pp. 247-267, en el que a través de textos e iconografía en los que se muestra cómo Atenea toma partido por Perseo, Heracles, Teseo, Aquiles y Orestes en sus enfrentamientos con Medusa, las Amazonas y Clitemnestra, se expone el papel de la diosa como defensora de la razón patriarcal.

<sup>3</sup> La bibliografía sobre Clitemnestra o en particular sobre las tragedias en las que aparece es numerosa. Menor es la dedicada a los textos de época arcaica, cf. J. Alsina, “Observaciones sobre la figura de Clitemnestra”, *Emerita* 27, 1959, pp. 297-321; P. Marquardt, “Clytemnestra: A Felicitous Spelling in the Odyssey”, *Arethusa* 25, 2, 1992, pp. 241-254. Para la fortuna posterior de esta figura cf. en particular en la tragedia de Séneca J. M. Croisille, “Le personnage de Clytemnestre dans l’*Agamemnon* de Sénèque”, *Latomus* 23, 1964, pp. 464-472, y para una panorámica general y sobre su uso en la literatura moderna, C. Morenilla “La aristeia de una mujer: Clitemnestra domina la escena”, en R.M. Cid López & M. González González (eds.), *Mitos femeninos de la cultura Clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y en la literatura*, Oviedo, KRK Ediciones, 2003, pp. 123-149.

2.1.- La presencia de Clitemnestra en los poemas homéricos es en extremo desigual, al menos desde el punto de vista cuantitativo. En la *Iliada* hallamos una referencia breve pero interesante en el canto primero, en un pasaje en el que Agamenón compara a su esposa con la cautiva Criseida, la hija Crises, el sacerdote de Apolo, que ha acudido al campamento griego pidiendo la devolución de la hija a cambio de un cuantioso rescate. Sabemos que, desoyendo el parecer de todos los presentes y despreciando los símbolos sacerdotales que porta el Crises, Agamenón se niega a aceptar el trueque, lo que será causa de las acciones posteriores por parte de Apolo primero y de Aquiles después. La razón que esgrime Agamenón para negarse a la devolución es muy clara y tiene implicaciones en lo que hace a la posición de Clitemnestra en su *oikos*, en palacio, 1.26 ss.

μή σε, γέρον, κοίλησιν ἐγὼ παρὰ νηυσὶ κιχέω  
 ἢ νῦν δηθύνοντ' ἢ ὕστερον αὐτίς ἰόντα,  
 μή νύ τοι οὐ χραΐσμη σκῆπτρον καὶ στέμμα θεοῖο·  
 τὴν δ' ἐγὼ οὐ λύσω· πρίν μιν καὶ γῆρας ἔπεισιν  
 ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκῳ ἐν Ἄργεϊ τηλόθι πάτρης  
 ἰστὸν ἐποικομένην καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιώσασαν·  
 ἀλλ' ἴθι μή μ' ἐρέθιζε σαώτερος ὧς κε νέηαι.

30

*Que no te vuelva a ver yo, viejo, cerca de las naves, sea ahora porque te demores, sea después porque vuelvas a venir; no vaya a ser que no te protejan el cetro y las ínfulas del dios. A ésta yo no la voy devolver. Antes le sobrevendrá a ella incluso la vejez en nuestra casa, en Argos, lejos de su patria, al telar presta y mi lecho compartiendo. Pero vete, no me provoques para que puedas irte sano.*<sup>4</sup>

Las palabras de Agamenón, además de darnos claves sobre su carácter, de esa prepotencia suya que le lleva incluso a desafiar a Apolo, muestran el deseo que la joven ha suscitado en él, hasta el punto de tener previsto llevársela a Argos y convertirla en su concubina,<sup>5</sup> con lo que de paso también está menos-

<sup>4</sup> Muy interesante es el juego de pronombres personales, demostrativos y posesivos (v. 26, σε ... ἐγὼ, vv. 29 s., τὴν δ' ἐγὼ ... μιν ... ἡμετέρῳ), en que los dos ἐγὼ del prepotente rey se oponen a los que designan al sacerdote y a su hija, así como la insistencia en el deseo de no volver a verlo del v. 27, νῦν ... ὕστερον. Con esto último contrastará el devenir de los acontecimientos, puesto que después no sólo vendrá, sino que será llamado.

<sup>5</sup> El v. 30 es muy elocuente a este respecto, pues señala las dos obligaciones que asigna a Criseida, las que suele tener no una simple esclava, que debe ocuparse de labores más pesadas



preciando la reacción que podría tener su esposa legítima, Clitemnestra, a la que en estos versos no nombra, pero sí unos versos después.

Como era esperable, Apolo no ha pasado por alto la ofensa de Agamenón a su sacerdote y ha enviado una peste, que ha diezmado a los animales y a los hombres. Por fin se reúne la asamblea y Aquiles reclama a Agamenón que cumpla con su obligación y devuelva a Criseida, pues, como señala Calcante, ésa es la causa de la peste. Agamenón ya no puede seguir obstinándose en conservar a la joven, la devuelve, pero exige una compensación, la cautiva que le ha tocado en suerte a Aquiles, Briseida. En el discurso en el que acepta devolver la muchacha, tras quejarse a Calcante de ser adivino de males, palabras en las que se ha querido ver una referencia a la exigencia de sacrificar a Ifigenia,<sup>6</sup> y antes de anunciar que la devuelve, manifiesta de nuevo su aprecio por Criseida y en este caso llega incluso a decir claramente que la prefiere a Clitemnestra, 1.111-115

οὐνεκ' ἐγὼ κούρης Χρυσηΐδος ἀγλά' ἄποινα  
οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτήν  
οἴκοι ἔχειν· καὶ γάρ ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα  
κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθ' ἐστὶ χερσίων,  
οὐ δέμας οὐδὲ φύην, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτέ τι ἔργα.  
... porque yo el espléndido rescate de la joven Criseida no he querido aceptar,  
ya que mucho deseo tenerla en casa; pues en verdad la prefiero a Clitemnestra,  
mi legítima esposa, ya que no es inferior a ella, no en figura, ni en estatura, ni  
tampoco en sus pensamientos ni en modo alguno en sus obras.

En estos versos, en los que Agamenón hace referencia clara a Clitemnestra, la relega a un segundo lugar, al menos en su aprecio, lo que podría presuponer una merma considerable de la posición social de la reina, más allá de lo que pueda comportar de ofensa y de posibles implicaciones afectivas. Y lo hace de un modo tal que nos presenta en contraste a una joven (κούρης) frente a una esposa (κουριδίης ἀλόχου), que obviamente no es joven, nombrándolas a ambas y señalando a continuación los aspectos en los que la joven es supe-

(recordemos los trabajos que Héctor teme que Andrómaca tenga que realizar cuando él haya muerto y ella sea esclava de un griego), sino una esposa.

<sup>6</sup> Sobre posibles referencias en la *Iliada* al sacrificio de Ifigenia, cf. J.Vte. Bañuls Oller, “Antecedentes homéricos del Agamenón trágico: caracterización del personaje y motivos de la saga”, *Ágora. Estudios em debate* 19, 2017, pp. 77-98.

rior a Clitemnestra, términos con los que se parece presagiar la muerte de la concubina, se llame ésta Criseida, Briseida o Casandra, ya que presenta resumidos, como en un índice, muchos de los tópicos de los epitafios dedicados a jóvenes esposas muertas.<sup>7</sup> Subyace aquí, en el único pasaje en el que aparece mencionada Clitemnestra, una de las razones que moverán a esta esposa a dar muerte a Agamenón, el introducir a otra mujer en la casa, como más adelante veremos.

2.2.- Aunque el pasaje citado de *Iliada* es particularmente interesante, ya que en él indirectamente se nos habla de una de las razones por las que Agamenón será muerto, sin embargo las referencias más numerosas a Clitemnestra se encuentran en *Odisea*, donde se halla al servicio de la caracterización de otros personajes, fundamentalmente para poner de relieve diferentes rasgos del carácter de esos personajes que se desea resaltar, muy en particular de Penélope, hasta tal punto que no ha faltado quien ha llegado a afirmar que es ésa precisamente la función que tiene la Clitemnestra de *Odisea*.<sup>8</sup> Esta consideración es, en nuestra opinión, un tanto exagerada. Es cierto que la *Odisea* canta el regreso de Odiseo. Sus andanzas, paradigma de los accidentados regresos de los héroes que secundaron a Agamenón y Menelao en la campaña, centran el eje argumental de este poema épico, pero en él coexisten otras sagas míticas de esos héroes, instrumentalizadas en mayor o menor medida en aras del eje temático central. El poema en sí nos habla de los peligros que en el discurrir vital acechan amenazantes al hombre, los más de ellos de género femenino, circunstancia que enlaza perfectamente con la función que la saga de los Atridas tiene en el imaginario colectivo griego, lo que explica el desarrollo subsidiario que en la *Odisea* tiene lo referente a esta saga. De ahí la importancia que adquiere la fidelidad de Penélope en contraste con la de otras esposas, en especial, pero no la única, Clitemnestra. Pero, por esa misma razón, también se ocupa el poema de otros destinos, entre ellos el de Egisto, destino aciago aunque no luchara en Troya. Y lo hace en el comienzo mismo del poema, en el célebre pasaje 1. 32-43, en el que el propio Zeus se queja de que los mortales hagan responsables a los dioses de cuantas desgracias les sobrevienen, lo que ejemplifica con el asunto de Egisto, pasaje que para algunos constituye

<sup>7</sup> Sobre los epitafios dedicados a esposas, cf. J.Vte. Bañuls Oller, “Alcestis, la más noble esposa”, *Quaderns de filologia. Estudis literaris* 1, 1995, pp. 87-102.

<sup>8</sup> Cf. entre otros, J. Düring, “Klytaimnestra, νηλῆς γυνάξ”, *Eranos* 41, 1943, pp. 91-123.

la primera manifestación literaria de los conceptos éticos en la Antigüedad griega. En él Zeus se queja de los mortales, quienes, haciendo caso omiso de las advertencias de la divinidad pretenden pasar por encima del destino que conocen, y después se quejan de cuantos males sufren sin asumir la responsabilidad y las consecuencias de sus propios actos.

ὥς καὶ νῦν Αἴγισθος ὑπὲρ μόρον Ἀτρείδαι  
 γῆμι' ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα,  
 εἰδῶς αἰπὸν ὄλεθρον· ἐπεὶ πρό οἱ εἶπομεν ἡμεῖς,  
 Ἑρμείαν πέμψαντες, εὐσκοπον ἀργειφόντην,  
 μήτ' αὐτὸν κτείνειν μήτε μνάσθαι ἄκοιτιν·  
 ἐκ γὰρ Ὀρέστιαο τίσις ἔσσειται Ἀτρείδαι,

35

40

*... como también ahora Egisto, por encima del destino, casó con la esposa legítima del Atrida y a él mató tras su regreso, conocedor de la cruel muerte, puesto que nosotros le advertimos, enviándole a Hermes, el buen vigía argifonte, que ni le matara ni pretendiera a la esposa; pues de Orestes Atrida venganza tendrá, ...*

La advertencia que los dioses, Zeus en particular, hacen llegar a Egisto y el hecho de que éste hiciera caso omiso de ella lo aproximan a otras figuras de las sagas míticas de las que se obtuvo un gran rendimiento dramático, como la figura del padre de Edipo, Layo. Como a Layo, a Egisto se le ha advertido, y a pesar de ello ha pasado por encima del destino, ha alterado el orden del que Zeus es garante, por ello deberá pagar para que el orden se restablezca, y todo ello dentro de unos designios más amplios, los que pesan sobre la casa de Atreo. En estos versos no es nombrada Clitemnestra, salvo por ser la esposa de Agamenón; y en la misma línea se encuentran las restantes menciones a Egisto y a Clitemnestra.

También es utilizado como una advertencia, en este caso dirigida directamente a Telémaco, el relato de las hazañas de Egisto, en boca de Néstor en el canto tercero, en el que Telémaco, acompañado por Atenea, que ha tomado la forma de Méntor, está buscando información sobre su padre. El primero en nombrar a Egisto y cómo fue vengada su criminal acción por su hijo es Néstor, pero a continuación Atenea-Méntor establece un parangón con la situación de Telémaco: del mismo modo que Orestes tuvo que tomar venganza por el asesinato de su padre, él, Telémaco, debe estar ya preparado para enfrentarse a lo que pueda estar esperándole a su regreso a Ítaca. Ésta es la razón de la extensión que el relato de la conquista de Clitemnestra y del asesinato de Aga-

menón adquiere en boca del anciano. Cuando el joven Telémaco se interesa por el modo concreto en que murió Agamenón y se extraña de que pudiera ser muerto, preguntando dónde estaba Menelao, el anciano Néstor hace referencia al papel que en ello jugó Clitemnestra. A Egisto lo caracteriza de un modo muy negativo, como un cobarde mujeriego, en claro contraste con quienes partieron a Troya; de Clitemnestra señala primero que opuso resistencia y fue fiel al esposo, 3.262-266:

ἡμεῖς μὲν γὰρ κείθι πολέας τελέοντες ἀέθλους  
ἤμεθ'· ὁ δ' εὐκηλος μυχῶ Ἄργεος ἵπποβότοιο  
πόλλ' Ἀγαμεμνονέην ἄλοχον θέλγεσκεν ἔπεσσιν.

ἢ δ' ἦ τοι τὸ πρὶν μὲν ἀναίετο ἔργον ἀεικές,  
δα Κλυταιμνήστρη· φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσι·

265

*Pues nosotros allá soportábamos muchos trabajos; él en cambio, seguro en el interior de Argos, criadora de potros, ponía mucho empeño en seducir a la esposa de Agamenón con sus palabras. Y ella, es cierto, se negaba al principio al hecho infame, la divina Clitemnestra: pues aún disponía de nobles pensamientos.*

Así pues, frente a Agamenón, que no sólo marcha a Troya sino que encabeza la expedición, encontramos a un Egisto que se queda tranquilamente en casa, pero que tiene un papel relevante en todo el asunto: seductor de Clitemnestra, maquinador del plan de dar muerte a Agamenón al regreso de éste, y persuasión de Clitemnestra, que se muestra reticente a lo que le propone.<sup>9</sup> Clitemnestra ofrece una resistencia firme y reiterada a las pretensiones de Egisto no menos reiteradas,<sup>10</sup> pero a continuación indica Néstor que Clitemnestra

<sup>9</sup> La analogía en este punto con otro gran seductor, con Paris, es notable, ambos no han pasado a la historia precisamente por sus habilidades y hazañas en el arte de Ares, sino más bien en el de Afrodita, esta relación se ve apoyada a la par que apoya la relación entre Helena y Clitemnestra, relacionadas además por el hecho de ser hermanas y por representar a la mujer doria. Para la caracterización de Egisto, cf. J. Vte. Bañuls, “La sombra del poder: Egisto”, *CFC (g)* 27, 2017, pp. 65-82.

<sup>10</sup> Puestas de manifiesto por el valor aspectual durativo de los imperfectos θέλγεσκεν y ἀναίετο reforzado éste último por el sufijo iterativo -σκο/ε-, como ya ha sido señalado por R.-A. Santiago, “Clitemnestra/Clitemestra: ¿adaptación de un nombre a la evolución de un personaje?”, en K. Andresen, J. Vte. Bañuls, Fr. De Martino (eds.), *El Teatre Eina Política. Homenatge de la Universitat de València a Bertolt Brecht amb motiu del Centenari del seu naiximent. Sagunt 98*, Bari, Levante 1999, pp. 351-370, aquí p. 357, y notas 5 y 6.

tenía el contrapeso del aedo, al que Agamenón encomendó su vigilancia, lo que nos hace ver que aquel sospechaba de la fidelidad, o en todo caso, de la fortaleza de la esposa; pero el destino se impuso:

παρ δ' ἄρ' ἔην καὶ αἰοιδὸς ἀνὴρ, ὃ πόλλ' ἐπέτελλεν  
 Ἀτρεΐδης Τροίηνδε κίων ἐρυσασθαι ἄκοιτιν.  
 ἀλλ' ὅτε δὴ μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι,  
 δὴ τότε τὸν μὲν αἰοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην  
 κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι,  
 τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν ὄνδε δόμονδε.

*Y a su lado estaba también el aedo, a quien mucho había encomendado el Atrida al marchar a Troya que protegiera a su esposa. Pero cuando a ella el destino de los dioses la forzó a sucumbir, entonces llevándose él al aedo a una isla desierta, lo abandonó para que fuera presa y botín para las aves, y a ella, que lo quería, queriéndolo él, la llevó a su casa.*

Egisto hace desaparecer al aedo y Clitemnestra sucumbe, como bien podemos ver en ese juego ἐθέλων ἐθέλουσαν. La eventual llegada antes de Menelao, a la que hace referencia Néstor a continuación, vista como una posibilidad de salvación para Agamenón, no se dio: mientras Menelao deambula por los mares, Egisto urde y consume el plan, 3.303-308:

τόφρα δὲ ταῦτ' Αἴγισθος ἐμήσατο οἴκοθι λυγρά·  
 ἐπτάετες δ' ἦνασσε πολυχρύσιοι Μυκίης  
 κτείνας Ἀτρεΐδην, δέδμητο δὲ λαὸς ὑπ' αὐτῶ.  
 τῶ δέ οἱ ὀγδοάτῳ κακὸν ἦλυθε δῖος Ὀρέστης  
 ἄψ ἅπ' Ἀθηνάων, κατὰ δ' ἔκτανε πατροφονῆα,  
 Αἴγισθον δολόμητιν, ὃ οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα.  
 ἦ τοι ὁ τὸν κτείνας δαίνυ τάφον Ἀργείοισιν  
 μητρός τε στυγερῆς καὶ ἀνάγκιδος Αἰγίσθοιο.

305

*Y mientras Egisto urdió en casa esas cosas penosas; y siete años fue señor de Micenas, rica en oro, después de matar al Atrida, y estuvo sometido el pueblo por él. Al octavo llegó para su mal el divino Orestes desde Atenas, y dio muerte al matador de su padre, al artero Egisto, el que al padre ilustre mató. Y después de matarlo dio a los argivos un banquete fúnebre por su odiada madre y por el cobarde Egisto.*

Un Egisto que se comporta como un cobarde, ἀνάγκιδος, razón por la cual probablemente también es calificado de δολόμητιν: no es el suyo el modo

de proceder del varón, que se enfrenta a cara descubierta. Un par de versos después, 313 ss., advierte Néstor a Telémaco de lo que le puede suceder a él, razón por la que se ha extendido tanto el autor en este relato del destino de Agamenón, y le aconseja que acuda a buscar información y ayuda en Menelao, pues el retorno del héroe al hogar después de una ausencia muy prolongada tiene uno de los motivos más relevantes en las dificultades del proceso final del regreso, las dificultades para asumir de nuevo el poder, la jefatura de la casa, una casa simbolizada en la esposa que fiel aguarda paciente el regreso de su señor acosada por los pretendientes deseosos de ocupar el lugar del héroe ausente. Algo de lo que el propio Tucídides nos habla en I, 12, 2.

Clitemnestra representa la infidelidad de todas aquellas casas que traicionaron a sus señores, pues no fue la única, al menos tal y como nos lo refiere la *Odisea*: la falta de noticias y la ausencia prolongada crearon en algunos lugares unas circunstancias que desembocaron en un cambio en el poder que llevaba aparejado necesariamente la muerte de los héroes que lograsen regresar al hogar. Lo vemos planteado de forma general en el canto 11.380-384, en las palabras con las que Odiseo responde a Alcínoo, que se interesa por la suerte de los compañeros en la expedición contra Troya, y allí vemos que la suerte de Agamenón estuvo lejos de ser un hecho aislado:

εἰ δ' ἔτ' ἀκουέμεναί γε λιλαιαίαι, οὐκ ἂν ἐγὼ γε 380  
 τούτων σοι φθονέοιμι καὶ οἰκτρότερ' ἄλλ' ἀγορευῆσαι,  
 κήδε' ἐμῶν ἐτάρων, οἳ δὴ μετόπισθεν ὄλοντο,  
 οἳ Τρώων μὲν ὑπεξέφυγον στονόεσσαν αὐτήν.  
 ἐν νόστῳ δ' ἀπόλοντο κακῆς ἰότητι γυναικός.  
*... pero si tanto deseas escucharme no habré de rehusarte yo el contarte otras cosas por cierto más dignas de llanto, las desgracias de mis compañeros que, libres apenas del tumulto y clamor del combate con los troyanos, vinieron ya de vuelta a morir por traición de una mala mujer.*

Ese κακῆς γυναικός del v. 384, *de una mala mujer*,<sup>11</sup> deja muy claro que el caso de Clitemnestra no debió ser una excepción, pero lo que hizo que sobresaliera por encima de las demás fue sin duda la elevada condición de la víctima, el hegemon de la expedición, y también la relación familiar de

<sup>11</sup> Para el uso del genérico γυνή para designar a la esposa, cf. Π. Chantraine, “Les noms du mari et de la femme, du père et de la mère en grec”, *Revue des Études Grecques* 59-60 (fasc. 279-283), 1946, pp. 219-50.

Clitemnestra con Helena, origen de la guerra. Es comprensible que tras tantos años de ausencia en algunas casas el poder e incluso la mujer hayan pasado a otras manos y resulte cuanto menos incómodo el regreso del guerrero triunfante, y que en esas circunstancias algunos de ellos fueran muertos de forma violenta. La actitud de Penélope sería en este marco algo excepcional, tanto que no desaparece nunca por completo la sospecha de que en cualquier momento pueda sucumbir.

En el relato en la corte de los feacios sigue Odiseo comentando su encuentro con algunas de las almas de los que aquella noche fueron muertos de forma dolosa, *Od.* 11.387-389:

ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Ἀγαμέμνονος Ἀτρειίδαο 387  
 ἀχνυμένη· περὶ δ' ἄλλαι ἀγγέραθ', ὅσσοι ἅμ' αὐτῷ  
 οἴκῳ ἐν Αἰγίσθοιο θάνον καὶ πότμον ἐπέσπον.  
*Llegó allí el alma de Agamenón Atrida sumida en tristeza; y a su alrededor  
 otras se reunían, cuantas al mismo tiempo que él en la casa de Egisto murieron  
 y su hado cumplieron.*

Y, más adelante, en los vv. 409-413, a las preguntas de Odiseo la sombra de Agamenón le da cuenta de las circunstancias que les han llevado a la mansión de Hades, a él y aquellos que compartieron la comida en la mansión de Egisto, una comida con la que se evoca la ofrecida por Atreo a Tiestes, y en los vv. 421 ss. nos dice que Casandra es muerta por Clitemnestra:

ἀλλά μοι Αἰγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε 410  
 ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ, οἴκόνδε καλέσσας,  
 δειπνίσσας, ὡς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ.  
 ὡς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ· περὶ δ' ἄλλοι ἐταῖροι  
 νωλεμέως κτείνοντο σύες ὡς ἀργιόδοντες, (...) 421  
 οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅσα Πριάμοιο θυγατρὸς  
 Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις  
 ἀμφ' ἐμοί· ...

*Pero a mí Egisto habiendo tramado no sólo mi muerte sino también mi destino  
 me dio muerte con mi funesta esposa, convocado a su casa, invitándome a la  
 mesa, como quien mata a un buey cara al pesebre. Así fui muerto con la más  
 lamentable muerte; y a mi alrededor otros compañeros de forma encarnizada  
 iban siendo muertos como jabalíes de blancos colmillos, ... oi también la voz*

*más digna de lástima, la de la hija de Príamo, Casandra, a la que mataba la artera Clitemnestra a mi lado.*

Estos versos, en opinión de Severyns, son una interpolación inspirada en los *Nostoi*, en los que la muerte de Agamenón estaría dentro de las consecuencias de los cambios en el poder propiciados por la prolongada ausencia de los expedicionarios.<sup>12</sup> Se subraya en ellos el protagonismo de Egisto, pues es él el que da muerte a Agamenón y el que ha tramado su muerte y su destino. La participación de Clitemnestra debió limitarse a una no oposición, a lo que debe hacer referencia ese *σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ* del v. 410, mientras que su acción homicida efectiva va dirigida contra aquello que supone una amenaza a su posición como mujer legítima, esto es, contra Casandra.<sup>13</sup> Los *Nostoi* no distinguen su papel del de Egisto, al menos si damos crédito al resumen que nos ofrece Proclo 301-302 Severyns:

*ἔπειτα Ἀγαμέμνωνος ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστρας ἀναιρεθέντος ...  
después Agamenón por Egisto y Clitemnestra muerto.*

El móvil de Clitemnestra en los *Nostoi* para tomar parte en la muerte de Agamenón es su unión a Egisto y, naturalmente, todo lo que ello supone, y estaría dentro de los cambios en el poder propiciados por la prolongada ausencia de los expedicionarios. Del sacrificio de Ifigenia nada se dice, pero el hecho de que la hija de Príamo, Casandra, sea muerta a manos de Clitemnestra abre las puertas y prepara el escenario para la posterior introducción y desarrollo del motivo del sacrificio de Ifigenia en aras de la prosecución de la expedición contra Troya. Casandra es muerta por Clitemnestra, como nos informa *Odisea* por boca del propio Agamenón, pero el interés que puede tener la muerte de Casandra a manos de Clitemnestra radica sobre todo en el hecho de ser la hija de Príamo, *ὄπα Πριάμοιο θυγατρὸς*, y no en el de ser la cautiva que Agamenón trae consigo. Naturalmente que esto último ayuda y mueve a actuar, pero es realmente el hecho de que sea a una hija de Príamo a la que Agamenón intro-

<sup>12</sup> A. Severyns, *Le Cycle épique dans l'école d'Aristarque*, Paris-Lieja 1928, p. 403.

<sup>13</sup> Motivación ésta que, sin embargo, la Clitemnestra de Esquilo no activa, al integrarla en el marco general de las aventuras amorosas de Agamenón situando a la hija de Príamo al mismo nivel que *todas las Criseidas de las tierras troyanas*, *Χρυσήιδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἴλιφ* (*Ag.* 1439), algo que sí hará la Clitemnestra de Eurípides, como ella misma explica en los vv. 1030-1034 de su *Electra*, rechazando el sacrificio de Ifigenia como motivo.



duzca en la casa, una cautiva, como argumenta la Clitemnestra del *Agamenón* de Séneca<sup>14</sup> en los vv. 190s., prueba de que este motivo permaneció como tal:

Et post tropaea Troica ac versum Ilium  
captae maritus remeat et Priami gener!

*Clitemnestra.*- ... y, después de los trofeos obtenidos en Troya y de la destrucción de Ilión, regresa esposo de una cautiva y yerno de Priamo.

Confirma Odiseo en su respuesta a Agamenón en los vv. 436-439 en qué medida las mujeres de esta saga han ayudado a Zeus en el cumplimiento del destino que le había fijado al linaje, comparando el comportamiento de las dos hermanas, Helena y Clitemnestra.

ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ γόνον Ἀτρείος εὐρύοπα Ζεὺς  
ἐκπάγλως ἔχθαιρε γυναικείας διὰ βουλάς  
ἐξ ἀρχῆς· Ἑλένης μὲν ἀπωλόμεθ' εἵνεκα πολλοί,  
σοὶ δὲ Κλυταίμνηστρη δόλον ἤρτυε τηλόθ' ἔοντι.

*¡Oh desgracia! al linaje de Atreo Zeus, el de amplia mirada, con saña persigue a través de mujeres designios desde el principio: a causa de Helena murimos muchos, y a ti Clitemnestra te urdió su engaño, a ti que estabas lejos.*

Se sirve Zeus de las mujeres de esta saga, al igual que se sirve de los elementos de la naturaleza, para hacerla avanzar hacia su destino, y de ellas aparecen netamente destacadas Helena y Clitemnestra, la que ha sido causa de graves y numerosas desgracias para los expedicionarios, y también de la muerte de muchos de ellos, y la que ha sido causa de la muerte del hegemón de la expedición. Y aquí, en el verso 439, encontramos el motivo del engaño atribuido de nuevo a Clitemnestra, al que ya se hace referencia en el verso 422.

En la descripción de la muerte de Agamenón hallamos una información relevante: de los hombres de Agamenón ninguno quedó con vida, y con ellos cayeron también los hombres de Egisto, vv. 536s., como se había anticipado en *Odisea* 4.524ss., donde primero se nos dice que ha sido él quien ha dispuesto un vigía, al que ha pagado dos talentos de oro, para que le avise de un eventual regreso de Agamenón,<sup>15</sup> vigía que al divisar a lo lejos a Agamenón

<sup>14</sup> K. Stackmann, "Senecas *Agamemnon*. Untersuchungen zur Geschichte der Agamemnon-Stoffes nach Aischylos", *Classica et Medioevalia* 11, 1950, pp. 180-221.

<sup>15</sup> Vemos aquí cómo Egisto toma un papel activo que más tarde, en la tragedia, asumirá Clitemnestra.

y a los suyos se apresura a avisar a Egisto, y es precisamente entonces, como refiere el v. 529, cuando *al punto Egisto un engañoso plan urdió* (αὐτίκα δ' Αἴγισθος δολίην ἐφράσσατο τέχνην).<sup>16</sup> Por lo tanto, a partir del momento de la muerte de Agamenón no queda en Micenas hombre alguno que se pueda considerar del Atrida, pero tampoco de los de Egisto. Esta circunstancia de forma implícita nos presenta a una Clitemnestra cuya posición personal puede verse fortalecida, mientras que la de Egisto debilitada.

El papel de Clitemnestra en la muerte de Agamenón en principio se debió limitar a una no oposición, en gran parte motivada por el hecho de haberla convertido en el contrapunto de Penélope, aunque la fidelidad de esta última esté constantemente cuestionada, pues con frecuencia se atisban alusiones a posibles planes aviesos de Penélope, o a sus debilidades en tanto que mujer. Así, en *Od.* 15.10-29, Atenea insta a Telémaco a que regrese ya a Ítaca, y lo hace advirtiéndole del peligro que late en toda mujer, y Penélope, su madre, lo es, no sólo para Odiseo, sino también para él, y, en general, para todos, v. 20: *pues sabes qué tipo de pensamientos anidan en el ánimo de una mujer* (οἴσθα γὰρ οἴος θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι γυναικός). Las dudas de Telémaco sobre las intenciones de su madre las podemos oír de su propia boca en *Od.* 16.73-76. Además, Atenea había ordenado a Odiseo que no revelase su identidad a nadie, fuese hombre o mujer, *Od.* 13.310, y Agamenón en el Hades le aconseja que desconfíe de las mujeres, incluso de Penélope, *Od.* 11.441-456.

Habrá que esperar hasta Estesícoro para que Clitemnestra sea presentada como la asesina de Agamenón, coherente con el tratamiento y el desarrollo que este autor aplica a los personajes femeninos, y muy posiblemente ya debía andar por medio el deseo de vengar la muerte de Ifigenia como móvil de la acción homicida.<sup>17</sup> Son muchas las innovaciones que debemos a Estesícoro: es él el que introduce las Erinis en la parte de la saga cuyo protagonismo corresponde a Orestes, y también el que da papel a Electra al echar mano de ella

<sup>16</sup> En los versos siguientes 536 s., se nos dice: οὐδέ τις Ἀτρεΐδεω ἐτάρων λίπεθ', οἱ οἱ ἔποντο, / οὐδέ τις Αἴγισθου, ἀλλ' ἔκτανεν ἐν μεγάροισιν. *Ninguno de los compañeros del Atrida quedó, los que le siguieron, ni ninguno de los de Egisto, sino que murieron en las dependencias.*

<sup>17</sup> El caso de Yocasta-Euriganía puede servirnos de ejemplo; cf. a este respecto C. Morenilla & J.V. Bañuls, "La propuesta de Euriganía (P. Lille de Estesícoro)", *Habis* 22, 1991, pp. 63-80. No puede ser casual que vaya pareja la presencia de la muerte violenta de Ifigenia y el papel más activo de Clitemnestra: su cambio de opinión no se limitará a poner fin a la resistencia que ofrece a Egisto, sino que supondrá un paso firme y decidido a la acción; cf. F. De Martino & O. Vox, *Lirica greca. T.1: Prontuari e lirica dorica*, Bari, Levante 1996, pp. 260 s.

para la escena del reconocimiento, una Electra que no aparece en los poemas homéricos, a no ser que allí lo haga bajo el nombre Laodice.<sup>18</sup>

La *Odisea* nos muestra a una mujer seducida, que llega a ser un cómplice más o menos pasivo de su seductor, estableciéndose de ese modo una cierta analogía entre las dos parejas, Egisto-Clitemnestra, por un lado, y Paris-Hele-na, por otro, y frente a ellas Agamenón y Menelao, y todo ello como contraste con la pareja Penélope-Odisseo. Estesícoro probablemente la convirtiera ya en asesina e introdujera el motivo de la venganza por la muerte de Ifigenia y en la *Pítica* 11 de Píndaro, vv. 19-25, encontramos el mismo motivo, si bien Píndaro lo plantea dentro de una posible alternativa con la motivación tradicional, el de la seducción, que de todos modos no queda excluida:

τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς Ἀρσινόα Κλυταιμνήστρας  
στρ.  
χειρῶν ὑπο κρατερῶν ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπενθέος,  
ὅποτε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου  
Κασσάνδραν πολίῳ χαλκῷ σὺν Ἀγαμεμονία 20  
ψυχᾷ πόρευς Ἀχέροντος ἀκτὰν παρ' εὖσκιον  
νηλῆς γυνά. πότερόν νιν ἄρ' Ἴφιγένει' ἐπ' Εὐρίπῳ ἀντ.  
σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας ἔκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον;  
ἢ ἐτέρῳ λέχει δαμαζομένην 25  
ἔννουχοι πάραγον κοῖται; ....

*A éste (se refiere a Orestes), cuando a su padre mataban, su nodriza Arsinoe salvó del dolo luctuoso, de Clitemnestra, bajo las manos poderosas, cuando a la Dardánida muchacha de Príamo, a Casandra, por medio del cándido bronce, en compañía del alma de Agamenón, hizo ir a la ribera sombría del Aqueronte, impía mujer: ¿Acaso Ifigenia, a orillas del Euripo degollada, lejos de su Patria, la irritó hasta el punto de suscitar la cólera de su pesada mano? ¿O bien, sometida a otro lecho, nocturnas uniones la hicieron desvariar?.*

Píndaro, aunque duda sobre la verdadera motivación de Clitemnestra y se plantea dos posibilidades, parece inclinarse por la segunda. Con todo, al entrar en juego el sacrificio de Ifigenia como motivación de Clitemnestra, se inicia el desplazamiento desde Egisto a Clitemnestra del peso de la acción homicida,

<sup>18</sup> El primero en realizar esta identificación fue Janto, autor de una *Orestíada* al parecer un poco anterior a la de Estesícoro, que procedió a explicar el cambio de nombre por el hecho de permanecer largo tiempo sin ser desposada.

que encontramos ya completado en Esquilo. Además, Píndaro nos presenta a un Orestes ejecutor de la acción, a la vez que sitúa en primer plano la muerte de Clitemnestra y la muerte de Egisto es presentada como un hecho secundario, casi incidental, vv. 36s.:

...· ἀλλὰ χρονίῳ σὺν Ἄρει  
πέφνον τε μητέρα θῆκέ τ' Αἴγισθον ἐν φοναῖς  
*Pero con el tiempo, con la ayuda de Ares (Orestes) dio muerte a su madre y  
postró a Egisto en la matanza.*

Con ello, en cierto modo, tendríamos aquí un antecedente de la inversión en el orden de las muertes que mostrará Sófocles en su *Electra* y de la forma en que es presentada la muerte de Egisto, casi sin relevancia, pues al final en la tragedia de Sófocles se lo llevan poco menos que a la ejecución de la pena capital como magnicida que es. La fecha de este epinicio no es segura; las opiniones vacilan entre el 474 y el 454,<sup>19</sup> no puede, por ello, afirmarse que pudiera ser la fuente de la modificación que el personaje experimenta en la *Orestíada* de Esquilo. En todo caso, lo que sí puede afirmarse es que se ha iniciado ya el proceso que culminará en esta trilogía de Esquilo y que posteriormente se mantendrá con sustanciales cambios en Sófocles y en Eurípides, y que este proceso está en relación con el deseo de cantar la unidad del linaje, aunque con finalidades muy distintas en Píndaro y en Esquilo.

3.- La evolución de la figura de Clitemnestra desde la épica homérica hasta la tragedia de Esquilo va en la línea de poner de manifiesto que lo que hace vulnerable al ordenamiento político, más que su propia debilidad, es la debilidad de los hombres que lo conforman, aquellos que le confieren su entidad y su naturaleza, debilidad que hallamos en Tiestes y en Egisto, y que va aflorando en diferentes formas también en la otra rama en Orestes.

Posteriormente, centrada la trama en el regreso y muerte de Agamenón, el protagonismo de Egisto cederá ante Clitemnestra, que se convertirá en ejecutora material del asesinato de Agamenón, en aras de su función primordial: reafirmar la supremacía del padre sobre la madre y el carácter exclusivamente

<sup>19</sup> C.M. Bowra, "Pindar, *Pythian XI*", *Classical Quarterly* 30, 1936, pp. 129-141, propone la fecha de 454, mientras que J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris 1954, pp. 178-181, defiende la de 474.

patrilineal del poder y de la sociedad en la que se sustenta. Esa función, presente también en la *Odisea*, aunque no en una forma tan señalada como en la *Orestíada*, explica el desarrollo que se da a las vicisitudes de este linaje frente a las restantes sagas: la traición de Clitemnestra la convierte en símbolo y en advertencia del peligro siempre inherente a la naturaleza femenina.

RÓMULO PIANACCI  
UNMdP y UNCPBA

FIGURACIONES DE CLITEMNESTRA  
EN ESCENA:  
LA *CLYTEMNESTRA* DE TADASHI SUSUKI

**Abstract:** Japanese playwright and Master Tadashi Suzuki has dedicated his whole life in the pursuit of the restoration of the body as a whole in the theatrical performance and the discovery of the innate expressive skills of the actor. His Suzuki Training Method is a rigorous discipline created by this director, putting together the traditions of Noh Theatre, Western Ballet and Balinese dance, among other disciplines; in addition to the usual habits in the use of physicality in the East, as basis for this training. Thus he attempts to increase the emotional and physical power of the actor and his complete delivery at every moment while on stage.

**Keywords:** Suzuki Method - training - playwright - Greek Tragedy.

## Introducción

Desde los años '60 Tadashi Suzuki ha trabajado intensamente en la Waseda University de Japón; luego en EE.UU., en la Universidad de Wisconsin y en la Juilliard School de Nueva York. Su búsqueda lo ha llevado a encontrar asombrosos puntos de contacto entre la moderna sociedad japonesa y los antiguos mitos griegos, por ejemplo en sus celebradas versiones de *Las Troyanas* y *Las Bacantes* de Eurípides, y ha llegado a ser considerado como uno de los principales maestros del teatro contemporáneo.

## Clytemnestra

Si bien el mismo autor reconoce que el concepto “adaptación” no pareciera ser el más adecuado, de alguna manera su obra reconstruye, en términos generales, el argumento de la *Orestíada*. Utiliza como material básico varias de las tragedias que tratan sobre el mito de la Casa de Atreo, y organiza un original material dramático que no se ajusta ninguna de ellas en particular. *La Orestíada* de Esquilo; *Electra* de Sófocles, *Electra* y *Orestes* de Eurípides son la excusa para construir una dramaturgia que, en su totalidad, revela una nueva dimensión de la realidad literaria y escénica, con una estructura sumamente original.

Antes de pasar al análisis del argumento de la obra, convendría hacer algunas consideraciones respecto de las más recientes lecturas de las corrientes feministas de este mito.

Según la filósofa y escritora italiana Luisa Muraro en el pensamiento de la psicoanalista francesa Luce Irigaray, no gratuitamente la figura de la “genealogía femenina” hace su primera aparición como algo que es negado. Aparece, de hecho, en la conferencia de Montreal de 1980, con el análisis de las figuras míticas de Atenea y de Electra en las tragedias de Esquilo que forman la *Orestíada* (*Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*). Atenea es la diosa que se proclama nacida solo del padre y obedece únicamente a su ley, despreciando a la madre. Electra, hija de Clitemnestra, a su vez colabora con su hermano Orestes para matar a la madre y vengar al padre Agamenón.

En la *Orestíada*, Irigaray percibe la instauración violenta de la sociedad patriarcal. Las investigaciones en curso no hacen más que confirmar su interpretación. Por ejemplo, entre otras de las razones por las cuales Clitemnestra mata a Agamenón es porque sacrificó a los dioses a Ifigenia, la hija primogénita de ambos. Ahora bien, de la raíz del nombre Ifigenia -aquella que genera con fuerza- se podría especular, según Muraro, que fuese una figura de la Diosa Madre, y como tal esposa de Agamenón. Ifigenia sería entonces la primera esposa de Agamenón, quien la mata para apropiarse del poder de la fecundación. Clitemnestra es la segunda esposa, que a su vez lo mata para vengar a la primera.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Según otras fuentes, Agamenón asesina al primer esposo de Clitemnestra y estrella contra el suelo a su pequeño hijo, desposándola por la fuerza bajo la protección de su futuro suegro Tindáreo.

Irigaray ve en la versión tradicional del mito una “ficción fingida” que pretende esconder más que mostrar, y que enseña a olvidar. Mientras tanto, Clitemnestra es la mujer que no olvida el origen, “la genealogía divina femenina”, y acciona además en función del genos. Electra, por el contrario, se asume ya como la mujer, nuestra contemporánea, que ha olvidado, que está fuera de cualquier genealogía y que colabora con el hombre en el asesinato de la madre.

En relación al tema de las mujeres y la locura, Irigaray más adelante agrega:

Apolo y Atenea intervienen para salvar a Orestes de la locura del matricidio. De hecho, después de haber matado a la madre, él es perseguido por Las Furias, que simbolizan la insuperable locura de su acto. Pero no salvan a Electra. La mujer queda en un cuerpo a cuerpo patológico con la madre, relación que es para ella fuente de sufrimiento y a menudo de locura. Y todo esto es muy actual. (Muraro: s/f)

Como se puede observar, la genealogía femenina es habitualmente presentada como algo existente, pero únicamente en cuanto a su naturalidad. En efecto, está fuera de dudas, aunque casi impensable, que se es hija de una mujer que a su vez es hija de una mujer y así sucesivamente. Agrega Irigaray: “Esta genealogía muy a menudo no es vista, sino olvidada y a veces renegada a causa (y aquí aparece otro concepto fundamental) de nuestro exilio en la familia del padre-marido”.

El tratamiento tradicional de la reina Clitemnestra, en las diversas tragedias, está plenamente imbuido del espíritu de la sociedad patriarcal que mencionáramos, a pesar de que se aliviana un tanto en la obra de Eurípides.

Estos son algunos ejemplos de la ideología fundante.

Según Esquilo:

En *Agamenón*:

Coro: Propio de una mujer investida de autoridad es dejarse arrastrar por la alegría antes que el suceso se manifieste en la realidad. (1986, p. 392)

-Crédulo en exceso, el corazón femenino se deja ganar fácilmente al conmoverse con rapidez; pero también con vida corta, parece el rumor propagado por una mujer. (1986, p. 392)

Agamenón: No es propio de una mujer estar deseosa de discusión (1986, 409)

Casandra: [...] la alegre lengua de la odiosa perra que ha hablado con tal pro-



fusión. Éstas son las acciones que osa: ¡una hembra es la asesina de un macho! [...] ¡Esta leona de dos pies, que con un lobo se acuesta en ausencia del noble león, me va a matar! (1986, pp. 422-424)

En *Las Coéforas*:

Coro: ¡oh madre tierra!, me envía ansiosa una impía mujer (1986, p. 449)

Orestes: ¡Zeus, Zeus, sé espectador de estos sucesos! ¡Mira la nidada huérfana del águila que fue su padre muerto en los lazos y los anillos de una cruel víbora! (1986, p. 457)

Electra: [...] pues mi corazón –de mi madre heredado– es implacable como el de un lobo carnicero. (1986, p. 463)

Coro: El deseo desprovisto de amor que domina a la hembra lleva a la desgracia a las parejas de vida común, tanto de bestias como de mortales. (1986, p. 471)

Orestes: Un hombre le habla a otro hombre con plena confianza y le hace saber con claridad sus fines. (1986, p. 473)

Clitemnestra: Pero, si hay que tratar de algo que requiera mayor prudencia, cosa es ésta propia de hombres. Se lo comunicaré. (1986, p. 474)

Coro: Y tú, armado de valor, cuando te llegue el turno de actuar, si te grita “hijo”, grítale “sólo de mi padre” y consume un castigo que no es reprochable. (1986, p. 480)

Orestes: afirmo que no sin justicia he matado a mi madre, esa impura asesina de mi padre, ese ser odioso para las deidades. (1986, p. 489)

En *Las Euménides*:

Atenea: No tengo madre que me alumbrara y, con todo mi corazón, apruebo siempre lo varonil, excepto el casarme, pues soy por completo de mi padre. Por eso, no voy a dar preferencia a la muerte de una mujer que mató a su esposo, el señor de la casa. Vete, por tanto, Orestes, aunque en los votos haya empate. (1986, p. 527)

Según Sófocles:

En *Electra*:

Coro: ¡Oh hija, hija de la más miserable madre, Electra! ¿En qué incesante lamento siempre te consumes por Agamenón, hace tiempo atrapado con engaños, impiamente, por falaz madre, traicionado por infame mano? ¡Cómo

desearía que muriera el que ha causado esto, si me está permitido gritarlo! (1998, p. 381)

Según Eurípides:

En *Electra*:

Labrador: Allí fue afortunado [Agamenón], en cambio en casa murió a traición a manos de su esposa Clitemnestra y de Egisto, el hijo de Tiestes. (1995, p. 289)

Electra: La infame hija de Tindáreo, mi madre, me ha arrojado de casa por congraciarse con su esposo [Egisto]. (1995, p. 291)

Orestes: Él fue quien mató a mi padre... él y mi funesta madre por mandato del oráculo de un dios. (1995, p. 292)

Electra: Hija soy de Agamenón y me parió Clitemnestra, la odiosa hija de Tindáreo, y me llaman “desdichada Electra” los ciudadanos. (1995, p. 293)

Electra: [Por Agamenón] No con diademas te acogió tu mujer ni con coronas. Con la espada de Egisto de doble filo te asestó un triste golpe mortal y cobró un esposo a traición. (1995, p. 294)

Electra: Y mi madre vive con otro amancebada en lecho de sangre. (1995, p. 295)

Electra: Forastero, las mujeres aman a sus hombres, no a sus hijos. (1995, p. 298)

Electra: De lo que pertenece a la casa de mi padre nada tomaré de manos de mi madre. (1995, p. 304)

Coro: ¡Hija de Tindáreo, de malos pensamientos, tus amores mataron al rey de guerreros tan esforzados en la lucha! (1995, p. 306)

Anciano: Así es. Una mujer impura produce repugnancia. (1995, p. 312)

Coro: Te olvidaste de ellos y mataste a tu esposo, oh hermana de gloriosos hermanos. (1995, p. 317)

Clitemnestra: Y luego los reproches resplandecen en nosotras y en cambio los hombres, los culpables, no llevan la mala fama. (1995, p. 327)

Corifeo: Toda mujer ha de ceder ante su esposo, la que sea sensata. (1995, p. 328)

Electra: Mujer que en ausencia del marido se esfuerza en embellecerse se tacha a sí misma de mala. A menos que busque algún mal, en nada le conviene mostrar en la calle un hermoso rostro. [...] Quien se casa con mujer malvada por su riqueza o noble cuna es necio. (1995, pp. 328-329)

Coro: ¿Qué mal se apoderó de la desgraciada? Como leona montaraz, que frecuentaba los pastos de los bosques, llevó hasta el final este crimen. (1995, p. 332)

En *Orestes*:

Electra: [...] hijos de una madre criminalísima que, después de envolver a su esposo en una red inextricable, lo asesinó. (1995, p. 186)

Electra: Febo nos ha sacrificado al encomendarnos el asesinato lastimoso, criminal, de una madre parricida. (1995, p. 193)

Orestes: Heme aquí, asesino de mi desgraciada madre. (1995, p. 199)

Orestes: [día] El mismo en que honré en la tumba a mi infeliz madre. (1995, p. 199)

Coro: Siempre las mujeres surgieron en medio del infortunio para la perdición de los hombres. (1995, p. 207)

Pílates: Es natural que el esposo de una mala mujer se haga malo. (1995, p. 211)

Pílates: ¡Calla! Que me fño poco de las mujeres. (1995, p. 225)

Menelao: Porque éste [Orestes] ataca con violencia a toda la ciudad vuestra, para seguir con vida, después de haber ejecutado el repulsivo asesinato de su madre. (1995, p. 244)

Apolo: La contienda de la ciudad y éste [Orestes] ya la arreglaré bien yo, que le obligué a matar a su madre. (1995, p. 246)

### El argumento de Suzuki

La obra está organizada en diez escenas y un prólogo, y la acción alterna entre el pasado y la ensoñación. Aparece primeramente Electra rodeada del Coro de Ciudadanos. Se lamenta de su situación: no tener un esposo que la defienda de la pareja de criminales -Clitemnestra y Egisto- que han ocupado el trono: "I am treated as a servant in my father's own home." (1992, p. 126)

El Coro de Ciudadanos le advierte:

In this world,  
 You are not the only one  
 Who has suffered, Electra.  
 Your rage to suffer  
 Compared to what others have suffered  
 Is too severe,  
 Even compared to poor Orestes (1992, p. 125)

La princesa proclama entonces que cualquiera que haya matado, aunque no tenga un justo castigo por su crimen, merece el escarnio de los demás, el temor de los dioses y debería desaparecer, desvanecerse. Entra a escena entonces Clitemnestra, que acusando directamente a Agamenón, le pregunta: “So tell me, please. Why did your father sacrifice your sister? Do you think it was for the sake of the Greeks? They would not have been capable of demanding such a sacrifice. Your father did this out of cruelty, saying it would help win in the battle against Troy.” (1992, p. 129) Inicia luego los sacrificios rituales y las plegarias para conseguir la protección de Apolo y la calma que necesita.

Producido el asesinato de Clitemnestra, Orestes y Electra permanecen refugiados en el templo de Apolo. Ella intenta consolar a su hermano en su delirio, y él dice: “I can sleep. You have calmed me, eased my cares.” Cuando ella se retira y hacen su aparición las Furias “their eyes are like those of gloomy dogs” (1992, p. 133) Apolo se manifiesta y las ahuyenta, pero ellas le replican que todo es culpa suya: “You acted like the oracle who told him to kill his mother” (1992, p. 136) Respecto al homicidio en un matrimonio, Apolo declara que a pesar de que este vínculo está regido por el Derecho y la Virtud, este crimen debe ser ignorado por ellas, y que el caso de Orestes deberá ser finalmente juzgado por Atenea. Esta escena representaría el conflicto interno de Orestes en forma de un encendido agón, porque las Furias no se resignan a ceder su antiguo derecho de castigar a un matricida.

Aparece luego Electra esgrimiendo un cuchillo en la mano y acarreado el cadáver de Egisto. Lo arroja a los pies de su hermano, y enumerando entonces los crímenes cometidos por el rey, lo acuchilla reiteradamente y le corta el pene: “You felt that your marriage was an immoral one, because you knew that when my mother took you as her husband, you had taken on a bad master. [...] You are a man who is a woman, they said, yet the woman is never called a man. How unseemly this all is. The master of the house a woman, you not the real husband” (1992, p. 137) En medio de una música tétrica, se presenta una escena que recrea un recuerdo del pasado de los hermanos. Los Ciudadanos están reunidos esperando la aparición de Clitemnestra, que ingresa finalmente acarreado los cuerpos de Agamenón y Casandra. Ante su horror, ella reconoce la autoría de los crímenes: “You despise me as a woman who cannot tell right from wrong, and you would test me. Yet I am fearless and I speak to those who can understand me. If you praise or blame me, it is all the same” (1992, p. 138) Les reprocha no haber hecho nada cuando Agamenón sacrificara a su amada hija Ifigenia, y les presenta trozos de sus carnes en bandejas

que acarrear las esclavas: "Let me tell you that I prepared to any sort of threat. And if I am driven from here, I will win the contest. Better to let me go free" (1992, p. 140)

Se representa entonces el momento del pasado en que los hermanos urdieran el plan para matar a la reina y su amante. Orestes se pregunta: "She's despicable. But still, do we have to kill her? However hideous a mother she may be, she bore me and brought me up" (1992, p. 141) Electra arroja los despojos de Egisto a los pies de Clitemnestra y ella comienza a suplicar por su vida, intentando hacerles recordar sus deberes filiales: "Orestes, be scrupulous, tremble at what you may do. Remember who I am. My own child! You, who clung to these breasts! You nibbled on them in your sleep as I held you, dinking your fill of my delicious milk" (1992, p. 142) Orestes, sin embargo, la persigue y la apuñala en el cuello, y mientras los Ciudadanos huyen se oyen las risas de las Furias. La escena pasa entonces a una Corte de Justicia. La estatua de Atenea se anima y comienza el juicio. Intervienen primero las Furias, reclamando su antigua función punitiva otorgada por Zeus: "We drive away from their homes all those who have committed murder" (1992, p. 145) Atenea le ordena a Orestes que cuente su historia. Se materializan entonces Agamenón y Clitemnestra y la escena vuelve a situarse en el pasado, con la vuelta del rey de su incursión a Troya. Exponen los dos entonces sus argumentos: Agamenón la necesidad de conseguir los vientos favorables y los sucesos posteriores en Troya, mientras que la reina relata su angustiada espera y el sufrimiento por la soledad de tantos años: "I will tell you what I have learned during that time my husband was in Troy. To be a woman and alone, waiting in a forlorn house, what a wicked thing that is. And more disturbing still to hear so many uneasy rumors" (1992, p. 147) Le pregunta a Agamenón qué hubiera sucedido entonces si el rey de Troya hubiera ganado en vez de él, y si entonces Zeus se hubiera dignado concederle sus deseos.

La acción vuelve a la Sala del Juicio. Atenea proclama que debido al odio y rencor implícitos en este crimen: "I will select those who can judge these crimes, make them swear an oath for all eternity, and so establish a court of justice" (1992, p. 150) Orestes explica los motivos y el doble crimen cometido por Clitemnestra: "My mother was polluted with her crimes twice over. [...] On top of murdering her husband, she killed my father" (1992, p. 151). Frente al reclamo de las Furias, Apolo declara que una madre no es realmente la genitora del hijo, sino que es solamente el seno en el que la simiente fuera plantada por el padre; que ella lo cuida mientras se desarrolla como a un huésped que se

detuviera en su posada. Las Furias se retiran jurando venganza: “How the old laws are rent apart! These slights will call forth our revenge! On this ground, mark you, poison will spew out. Mothers shall be made barren. Leaves and branches alike shall wither. [...] Be one with us, Mother of the Night, protect our ancient glories! (1992, pp. 152-53)

Aparece entonces Tindáreo, padre de Clitemnestra, quien proclama que la única manera de cortar la cadena de asesinatos es hacer como los antiguos: que nadie nunca más le hablara al asesino, así no habría más venganzas. Culpa a su hija por su crimen: “True, my daughter should be put to death” (1992, p. 154) pero afirma que Orestes no sería el encargado de castigarla. Exige que tanto él como Electra sean ahorcados (no lapidados), y abjura de los dioses si no lo hacen cumplir. Antes de retirarse golpea a Electra con su parasol: “You are human trash. [...] Who would marry a poor-looking woman, twisted and treacherous? (1992, p. 156) Los hermanos culpables intentan suicidarse y Orestes proclama: “It was enough that I killed my mother. I will not kill you. Kill yourself by any mean you choose” (1992, p. 157) Finalmente aparece el fantasma de Clitemnestra que abrazados los acuchilla y permanece hasta el apagón final mirando hacia el horizonte.

## Conclusiones

Los personajes femeninos que pueblan la escena trágica del siglo V a.C. no son mujeres de la cotidianeidad, campesinas o aristócratas. Antígona, Electra, Ifigenia, Hécuba, Crisótemis y Yocasta son seres míticos y ancestrales; reinas y princesas, mujeres emparentadas con los Dioses, con los hombres de la Sociedad Heroica. Protagonizan mitos originarios de la Edad de Bronce conservados por los poetas épicos durante el traspaso de la sociedad matriarcal indígena al patriarcado introducido por los invasores victoriosos.

Se atribuye a Solón una legislación que puso límite al rol de las mujeres de la familia del difunto en la celebración de los ritos fúnebres. Esta legislación puede leerse en clave de géneros; con este régimen las mujeres pierden buena parte del protagonismo en rituales en los que era aceptada y esperada su participación, y que la costumbre vedaba al varón. Pero también puede ser interpretada como la manifestación de un conflicto entre formaciones sociales, es decir, entre la aristocracia y la democracia, y que Atenea legitima

instaurando el Areópago, destituyendo las antiguas diosas tribales, como se describe en la obra.

La elección del protagonismo de Clitemnestra, como la infortunada reina, le permite a Suzuki indagar en los mecanismos del Poder y su traspaso de las mujeres a los hombres en los tiempos heroicos. Según la investigadora Eliane Eisler (1990, p. xvi), en la zona del Danubio, entre siete y cuatro mil años antes de Cristo, aproximadamente, el pre-patriarcado es agricultor, los poblados no tienen fortificaciones, no hay señales de guerra, los lugares de culto albergan figuras femeninas, no hay diferencias entre las tumbas de hombres y mujeres, y no hay signos que permitan diferenciar jerarquías entre hombres y hombres, o entre mujeres y mujeres, o entre mujeres y hombres.

El Coro compuesto por los Ciudadanos, así como también Orestes en su accionar, adquieren aquí también una dimensión menos abstracta y más humanas, y si se quiere más “antropológica” que las de “signos” en el contexto de las circunstancias que debe asumir como personajes para una lectura más contemporánea y abarcativa del mito.

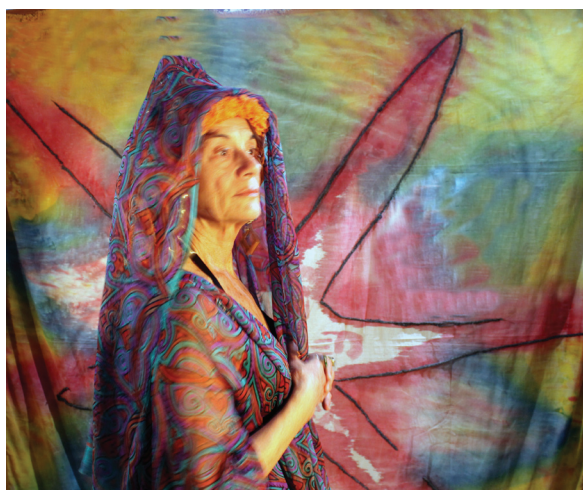
## BIBLIOGRAFÍA

- R. Eisler, *El cáliz y la espada*. Santiago de Chile, Editorial Cuatro Vientos 1990.
- Esquilo, “Agamenón”, “Las coéforas” y “Las euménides”, traducción de Bernardo Perea Morales, *Tragedias*, Madrid, Editorial Gredos 1986.
- Eurípides, “Electra”, traducción de José Luis Calvo Martínez, *Tragedias II*, Madrid, Editorial Gredos 1995.
- Eurípides, “Orestes”, traducción de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cueva y Prado, *Tragedias III*, Madrid, Editorial Gredos 1998.
- L. Muraro, *El Concepto De Genealogía Femenina*. Luisa Muraro.htm
- R. Pianacci, *Antígona, una tragedia latinoamericana*, Buenos Aires, Losada 2015.
- Sófocles, “Electra”, traducción de Assela Alamillo, *Tragedias*, Madrid, Editorial Gredos 1998.
- T. Susuki, “Clytemnestra”, *The Theatre Writings of Tadashi Susuki*, USA, Theatre Communications Group 1992.





1. Daniela Parrinello Rizzi como Electra y Néstor González como Orestes.



2. Alicia Camilleti como Clitemnestra.

NUNO SIMÕES RODRIGUES  
Universidade de Lisboa CH-ULisboa/CECH-UC

## AS CLITEMNESTRAS PORTUGUESAS DE JOÃO CANIJO

**Abstract:** This essay aims to study how the Portuguese film director João Canijo, who has adapted Greek tragedy into the big screen in the context of Portuguese culture, remakes the character of Clytemnestra in his films *Filha da Mãe* (1990), *Noite Escura* (2004) e *Mal Nascida* (2007).

**Keywords:** Clytemnestra - Electra - João Canijo - Tragedy and Cinema - Antiquity and Cinema.

João Canijo é o cineasta da tragédia na cultura portuguesa. Confessadamente um apaixonado pelo drama clássico<sup>1</sup>, Canijo adaptou ao grande ecrã, no que podemos considerar uma das mais eficazes formas de metaliteratura, versões da tragédia grega, todavia reformuladas e ambientadas à realidade portuguesa dos séculos XX e XXI.

São sobretudo três os casos em que, de forma mais ou menos explícita, mais ou menos assumida, Canijo cedeu ao apelo dos textos matriciais da Antiguidade Clássica e por eles se deixou levar e conduzir ao ponto de conceber interpretações renovadas dos trágicos gregos. São eles: *Ganhar a Vida*, filme apresentado em 2000, no qual o tema de Antígona emerge como a estrutura de base para contar a história de uma portuguesa emigrante em França, cujo filho morre em circunstâncias pouco claras. A mãe assume uma posição de confronto e resistência relativamente às autoridades francesas, num esforço de conhecer a verdade por detrás da morte do rapaz<sup>2</sup>. *Noite Escura*, filme de 2004, no

<sup>1</sup> Ribas 2009b, pp. 15-17.

<sup>2</sup> Sobre este filme, ver Rodrigues 2017, pp. 239-250. O realizador refere que o tema de Antígona não foi o ponto de partida para a concepção do argumento de *Ganhar a Vida*, tendo antes encontrado *a posteriori* na história da heroína, Cidália, um ponto de convergência com o drama grego antigo. Ribas 2009b, p. 15.

qual se reconhece uma versão de *Ifigénia em Áulis*, agora localizada algures no Portugal profundo, reduzido a uma casa de alterne de gestão familiar. Neste ambiente sórdido, deparamos com a história de um pai que se vê obrigado a usar uma filha como forma de pagamento a um *gang* mafioso de leste, qual sacrifício de Ifigénia. E *Mal Nascida*, filme de 2007, em que reconhecemos a estrutura do mito de Electra, aqui realocado numa aldeia transmontana, sustentando-se o argumento tanto da *Oresteia* de Ésquilo, como das *Electras* de Sófocles e Eurípides e do *Orestes* deste último poeta.

Como tem referido Canijo, depois de *Ganhar a Vida*, a ideia original era realizar uma trilogia trágica, à maneira grega e inspirada no mito da casa dos Atridas, que seria constituída por *Noite Escura* e *Mal Nascida* e por um terceiro filme, *Piedade*. Para *Piedade*, o realizador escolheu o mundo do narcotráfico e da luta entre *gangs*, como cenário de uma adaptação do *Agamémnon* de Ésquilo. O argumento, no entanto, acabou por não sair do papel<sup>3</sup>.

Não obstante, o cineasta revisitava assim o mito atrida, confirmando-lhe o estatuto de clássico intemporal, ao encená-lo sob o signo da realidade portuguesa do século XXI. Segundo o realizador, um dos seus objectivos foi o de «afogar a tragédia», i.e., sem lhe mitigar a importância e essência, torná-la imanente e diluída no quotidiano e indiferente na existência dos indivíduos, como contraponto à sublimação e centralidade que os Gregos lhe atribuíram<sup>4</sup>. De certo modo, o projecto de Canijo inscreve-se nos de outros autores, como e.g. A. Miller e o que esse dramaturgo fez em *Death of a Salesman*<sup>5</sup>. A novidade de Canijo reside, no entanto, na escolha da realidade portuguesa como cenário e, naturalmente, no recurso ao cinema como *medium* de representação.

A escolha daquele tema para substanciar a reflexão que Canijo faz do trágico e da tragédia grega e a forma como usa estas categorias para pensar a sociedade portuguesa não é um acaso. Com efeito, para o realizador português, é nesse mito, e em particular na figura de Electra, que podemos encontrar a essência do trágico. A filha de Agamémnon e Clitemnestra é, segundo Canijo, a personificação absoluta da tragédia. Canijo considera inclusive que o próprio Hamlet, outra das quintessências do trágico ocidental, não é mais do que uma versão masculina de Electra, sobrepondo esta leitura a eventuais outras que prefiram ver na personagem shakespereana sucedâneos de Édipo ou até

<sup>3</sup> Ribas 2009a, p. 28.

<sup>4</sup> Ribas 2009b, p. 17.

<sup>5</sup> Williams 2002, pp. 119-121.

mesmo de Orestes. A este propósito, escreve o realizador: «considero *Hamlet* uma adaptação das *Electras* de Sófocles e Eurípidas, com diálogos e situações quase copiadas. As semelhanças entre Hamlet e Electra não se limitam à psicologia das duas personagens, os dois rancorosos e hesitantes entre o amor e ódio à mãe, os dois com ressentimento provocado por um complexo de Édipo mal resolvido (Electra é a versão feminina do complexo) e transferido para um desejo de justiça... principalmente a relação de cada um com a respectiva mãe, embora mais polida no caso de Hamlet, é muito semelhante quando cada uma das personagens se queixa da falta de amor da mãe pelo pai, da ingratidão, da traição e falta de respeito, as queixas são feitas quase nos mesmos termos.»<sup>6</sup>

Assim, apesar da incursão que o realizador fez no mito de Antígona em *Ganhar a Vida*, é sobretudo no mito de Electra que o realizador português se apoia para a sua perspetivação do trágico em forma meta-literária. Diz Canijo: «interessei-me muito, por razões pessoais, pela Electra. E tive sempre a intenção de, um dia, fazer uma versão de Electra. No fundo, o interesse pelas tragédias gregas foi um caminho para chegar à Electra, onde cheguei no “Mal Nascida” e onde acabou também essa relação.»<sup>7</sup> Por isso mesmo, continua o realizador, «li tudo o que consegui saber que existia como versões das tragédias. Por exemplo, em relação à Electra, li catorze: desde os originais gregos, passando pelo Voltaire e acabando na Marguerite Yourcenar. E roubei bocadinhos de todas: às vezes, as tragédias têm buracos que é preciso preencher. E preenchi, muitas vezes, usando ideias de outras versões, como por exemplo, no “Mal Nascida”, a ideia do incesto, embora não esteja explícita lá, foi roubada da versão do Giraudoux da “Electra”»<sup>8</sup>.

Ao colocar o foco central sobre Electra e restantes Atridas, o realizador traz para a ribalta o tema da família e das relações familiares, o que constitui outro dos pilares da cinematografia «canijiana»<sup>9</sup>.

Com efeito, algumas abordagens ao trabalho de Canijo têm salientado este tema como um dos tópicos condutores da obra do realizador. Neste sentido, D. Ribas salientou já o trinómio identidade nacional/violência/família como uma das estruturas da criação de Canijo. Partindo da ideia de que «a família feliz

<sup>6</sup> Canijo 2013, p. 179.

<sup>7</sup> Ribas 2009b, p. 15.

<sup>8</sup> Ribas 2009b, p. 16.

<sup>9</sup> A família é por definição um espaço fechado, o que se coaduna com a pretensa lei aristotélica das três unidades, revelando-se assim um cenário perfeito para a revisitação da tragédia grega, pelo menos na sua leitura moderna. Sobre esta questão ver e.g. Rodrigues 2001, pp. 385-408.

e patriarcal portuguesa», base do mito dos «brandos costumes nacionais», é um tópico essencialmente radicado na ideologia do Estado Novo, Ribas considera que a obra de Canijo tem sido, na esteira de pensadores como José Gil e Eduardo Lourenço, uma sistemática denúncia/leitura desse processo, tentando demonstrar que tais premissas estão, e sempre estiveram, muito longe de coincidir com a realidade, correspondendo antes a uma ideologia artificialmente construída e historicamente marcada que o estado totalitarista quis impor<sup>10</sup>.

Em vez de foco de amor e felicidade, como suposto, na sociedade portuguesa contemporânea, tal como na grega antiga, a família pode ser a raiz de todas as agonias e o cenário das mais cruéis violências<sup>11</sup>. Em grande medida, é para isso que apontam os filmes de Canijo. A Carla de *Noite Escura* e a Lúcia de *Mal Nascida* encarnam na filmografia de Canijo precisamente a falta de amor familiar ou, como o realizador faz questão de frisar, revelam mais a incapacidade de mostrar o amor do que a capacidade de senti-lo. De qualquer modo, o facto de não haver lugar para a sua demonstração equivale a dizer que ele não existe como tal<sup>12</sup>. Esta premissa acaba por desembocar num complexo de Electra, à maneira *jungiana*, que se revela na relação da filha com o pai, mas sobretudo na que se estabelece com a mãe<sup>13</sup>.

Chegamos assim à problemática mãe/filha, que justifica em grande medida o argumento de a filmografia de Canijo ser também essencialmente feminina, centrada em mulheres, quase à maneira de Eurípides, diríamos<sup>14</sup>. Esse «ginecismo» ou «ginecocentrismo» é quase patologicamente estruturante nas histórias de Canijo, talvez porque caiba às mulheres parte da responsabilidade de denunciar a mentira da família basilar e feliz ou a necessidade de se rebelarem contra essa ideia. Neste sentido, se é verdade que parte considerável destes filmes se dedica a abordar também a problemática da identidade nacional, não o será menos que essa questão se representa e reflecte em grande medida através das relações femininas, patentes na matriz clássica Electra/Clitemnestra. Vejamos como.

É porque Electra está no foco da sua atenção e porque dificilmente definimos essa personagem sem o contributo, a presença e a referência da mãe dela,

<sup>10</sup> Ribas 2016, pp. 149-169; Ribas 2014.

<sup>11</sup> Cf. Romilly 1998, p. 136.

<sup>12</sup> Ribas 2009b, p. 16.

<sup>13</sup> Ribas 2009a, p. 29.

<sup>14</sup> A admiração que Canijo nutre por Eurípides está expressa em Ribas 2009b, p. 16.

que a figura de Clitemnestra ganha pertinência e significado na filmografia de Canijo. Assim, se Carla e Lúcia são as Electras e protagonistas da cinematografia já referida, as respectivas Clitemnestras não o são menos, e por isso interpretadas por actrizes de relevo no panorama artístico nacional (Rita Blanco e Márcia Breia), assumindo-se ambas as personagens como condição *sine qua non* para que umas só existam em função das outras.

Refira-se, porém, que o interesse do cineasta pelas personagens de Clitemnestra e Electra é, na verdade, mais antigo do que qualquer dos filmes até agora citados. Já em *Filha da Mãe*, comédia negra de 1990, o realizador centrava a história de Maria (Rita Blanco) num problema de relacionamento com a mãe, Júlia (Lídia Franco). A base para esta estrutura narrativa era o mito grego de Electra, inseparável da figura de Clitemnestra, como notámos e como mostram as frases-chave ditas pela mãe à filha, logo no início do filme: «Não se fala com uma mãe dessa maneira. Está sempre a dizer que matei o seu pai. A menina não sabe o que eu sofri. O que eu sofri. E ainda sofro. Não, não sabe... Sim, é verdade, matei o seu pai. Mas só depois de ele ter morto a sua irmã Sónia. Mas sou mulher, não me arrependo do que fiz. Só Deus me poderá julgar.»

O tom essencialmente trágico com que as palavras são ditas por Júlia/Clitemnestra, contudo, logo deparam com um anti-clímax na resposta da filha, que afirma: «A mãe nunca quis que eu pensasse nele. Nunca pensou que estava a destruir o meu imaginário.» Na resposta de Maria/Electra há implícita uma sátira a Jung, como mostra a expressão «meu imaginário», o que se confirma na reacção da mãe que, interrompe momentaneamente a pose intensamente dramática, que entretanto assumiu, para dizer num tom de censura pedagógica à filha: «Tira os pés do assento!» Mais do que perante uma tragédia, o espectador tem agora a certeza de que está perante uma paródia do mito grego, sem que isso signifique um desprezo pela narrativa que lhe dá corpo, naturalmente.

Júlia é uma actriz bem sucedida, como sugere a sua omnipresença nos ecrãs de televisão no decurso da acção. Vinte anos antes, foi abandonada pelo homem que amava, o qual a deixou com Maria, a filha de ambos, a cargo, fugindo para o Brasil. Júlia vingava-se do amante dizendo à filha que o matou, porque ele teria alegadamente matado uma outra filha de ambos. Desse modo, Júlia subtraiu Álvaro (José Wilker) ao convívio de Maria, a qual, porém, não lho perdoa. Vinte anos passados, Maria mantém uma relação tensa com a mãe, o que se afere pela falta de comunicação entre ambas. Cínica e sarcástica, Maria acusa a mãe de ser a assassina do pai e censura-a por ela se entregar aos afectos de um jovem actor de teatro, Gigi (Miguel Guilherme), toxico-

dependente e enamorado de Dalila (Alexandra Lencastre), uma jovem atriz concorrente de Júlia (na relação entre ambas replica-se a tensão *jungiana* mãe/filha). Para mais, Maria agride a mãe mantendo uma relação com Adriano (João Cabral), um profissional do crime.

Entretanto, Álvaro chega do Brasil e tenta reaproximar-se de Júlia, que o rejeita. Maria suspeita de que o homem de sotaque brasileiro é seu pai, apesar de a mãe o continuar a negar. Mantendo-se fiel à sua rebeldia, porém, Maria aproxima-se do homem, que apesar de já ter a confirmação por parte de Júlia de que a rapariga é sua filha, não só permite essa aproximação, como a incentiva, ao ponto de a relação culminar no incesto.

Reunidas estas condições, Júlia acaba por matar Álvaro a tiro. A sequência tem como cenário uma casa apalaçada, todavia arruinada, no campo e Canijo faz com que Júlia vá encontrar Álvaro completamente nu, depois de, aparentemente, ele ter mantido relações sexuais com a filha. Ao aparecer em frente da câmara apenas com um cobertor encarnado sobre as costas, Álvaro evoca, naturalmente, os passos do *Agamémnon* de Ésquilo, em que a rainha de Argos faz estender o tapete púrpura<sup>15</sup> para que o rei regressado o pise em sinal de honra e de orgulho desmedido e assim se dirija ao palácio onde haverá de tomar o lugar na banheira em que encontrará a morte às mãos da mulher (A. Ag. 910-930, 945-957, 1107-1111, 1125-1129, 1375-1381).

Ao que parece, o móbil do crime de Júlia é o incesto que o ex-amante comete com a própria filha, confirmando-se assim a leitura *jungiana* do mito de Electra. Apesar de incapaz de mostrar o seu amor por ela, Júlia ama Maria e o acto de Álvaro é *hybris* pura, que se define pelo «mal» que faz à filha e que leva à sua destruição. Mas fica a ambiguidade da possibilidade de uma Júlia meramente ressabiada estar a vingar-se do abandono de que fora vítima vinte anos antes.

Esta Clitemnestra de Canijo é uma mulher sofisticada, que se veste e penteia bem, conduz um descapotável, é famosa e reconhecida pelo seu talento como atriz e senhora da sua vida, porque economicamente independente (note-se, aliás, como o amante lhe pede constantemente dinheiro). A Júlia de *Filha da Mãe* encarna assim a imagem da «guarda da casa» que o Agamémnon de Ésquilo atribui à sua Clitemnestra. O interesse em colar a personagem à figura matricial grega é tão grande que Canijo duplica a narrativa, fazendo-a

<sup>15</sup> A referência comum ao «encarnado» é uma leitura inquinada para a «púrpura» (*porphyra*) de Ésquilo em Ag. 914-1071.

contar-se dentro de si mesma: enquanto actrizes, Júlia e Dalila ensaiam e interpretam Christine e Lavinia na peça *Mourning becomes Electra*, de Eugene O'Neill, estreada nos EUA em 1931, e na qual o dramaturgo recupera o mito de Electra, desta vez relocando-o na Guerra da Secessão Americana. Frases como «foste para mim a minha noite de núpcias e a minha lua de mel»<sup>16</sup>, escolhidas por certo não ao acaso pelo realizador, deixam que o espectador mais avisado perceba que Júlia é Clitemnestra na vida real e nos palcos. Também aqui Canijo revela as suas fontes e as suas intenções na reescrita do mito, em contínua releitura.

Depois de germinar no filme de 1990, o tema de Electra e Clitemnestra voltou a ser a base de um argumento de Canijo em *Noite Escura* (2004)<sup>17</sup>. Neste filme, tudo se passa numa noite, apelando a uma unidade de tempo, de lugar e de acção frequente e, todavia, abusivamente associada à estrutura da tragédia grega<sup>18</sup>. Nelson (Fernando Luís) e Celeste (Rita Blanco) gerem o seu negócio de alterne: ele administra-o, o que implica contactos marginais com máfias de leste; ela controla a casa e os espectáculos que todas as noites entretêm a clientela. O casal tem três filhos: Carla, Sónia e Manuel (Luís Simões), uma criança que inocente e impotente se passeia mascarada de super-herói por entre as «meninas» do bordel, alheia a toda a sordidez que se vive à sua volta. Carla (Beatriz Batarda) é a mais velha, rapariga de 24 anos, apagada, mal vestida e de aparelho metálico nos dentes. E la faz a manutenção do espaço, limpando o que ficou sujo da noite anterior. Sónia (Cleia Almeida), 18 anos de ingenuidade, debuta como cantora da noite, longe, todavia, de ser um talento.

Resultado de uma má gestão, Nelson contraiu uma dívida à máfia russa, que agora não consegue saldar. O chefe dos mafiosos propõe uma solução: a entrega da filha mais nova, Sónia, poderá saldar a dívida e resolver o problema. O dilema cai sobre Nelson. Mas o homicídio de uma das «meninas» do bordel horas antes, cujo sangue e corpo Carla tratou de limpar em todos os sentidos, não deixa espaço para dúvidas. Nelson tem de aceitar a proposta do mafioso ou a dívida poderá sair-lhe demasiado cara.

A todo este processo, Celeste e Sónia mantêm-se alheias. A primeira parece preocupar-se com coisas fúteis, desde o *peeling* que pretende fazer, consonante com a sua cabeleira platinada e oxigenada (em Celeste, as cores pare-

<sup>16</sup> Cf. E. O'Neill, *Mourning becomes Electra* I.2.251.

<sup>17</sup> Ver Rodrigues 2015, pp. 173-184.

<sup>18</sup> Rodrigues 2001, pp. 385-408.



cem ser particularmente simbólicas, como o vestido encarnado que usa qual prenúncio da tragédia e que é igualmente evocativo da obra prima de Ésquilo), às repreensões sem sentido que faz à filha mais velha (inclusive no meio de um chão e paredes ensanguentadas em que nem sequer parece reparar) e ao encontro proibido com um amante que a faz trair Nelson debaixo dos olhos dele e desse modo reviver os seus tempos de prostituta. A segunda, comparada a uma pomba inocente, persegue o sonho de vir a ser uma estrela da canção. O pai aproveita o sonho e alimenta-o com o dolo.

Em contrapartida, Carla, uma espécie de Gata Borracheira sem redenção onírica, percebe tudo o que ali se passa. Carla é a personagem mais lúcida desta *Noite Escura*. Talvez por isso ela não acredite em sonhos nem em milagres e não hesite em deixar cair uma imagem de Santa Rita de Cássia no caixote do lixo, qual símbolo da ausência dos deuses deste cenário<sup>19</sup>.

A percepção que Carla tem da realidade é também a matéria-prima que a enredará na que há-de ser a sua tragédia do conhecimento. Carla sabe demais. Ou melhor, está demasiado consciente da realidade que a mãe persiste em ignorar e, por isso, demasiado só<sup>20</sup>. Carla sabe dos crimes do pai. Sabe dos devaneios amorosos da mãe. Sabe qual vai ser o destino da irmã. Eventualmente, Carla é quem tem a maior consciência da dimensão trágica de tudo o que estás prestes a acontecer. Carla decide por isso agir, determinada a salvar Sónia do sacrifício a que o pai a entregou. Carla tomará o lugar de Sónia junto dos russos.

Finalmente, a mãe percebe o acordo que o marido fez e ameaça-o: se ele entregar Sónia, ela mata-o. Mas Nelson não tem alternativa. Celeste está resoluta. E nem a oferta que Carla faz para assumir o lugar da irmã a dissuade. Carla tenta tudo para salvar a irmã, recorrendo inclusive ao incesto que, aparentemente, desde há muito comete com o pai.

Nada resulta. Por fim, Sónia resigna-se. A jovem percebe que não há saída e entrega-se aos russos. Carla, porém, não vencida, pega numa arma e dispara contra os homens que levam a irmã. Alguns caem, mas outros reagem e a Electra portuguesa cai ferida de morte. Na vã intervenção de Carla, reconhecemos os esforços do Aquiles de Eurípides que, em *Ifigénia em Aulis*, tenta,

<sup>19</sup> Como já notou Duarte 2008, pp. 90, 99.

<sup>20</sup> Sobre a solidão do herói trágico moderno, ver Williams 2002, 37; sobre a tragédia do conhecimento, ver Serra 2006, pp. 395-437.

também em vão, salvar a filha de Agamémnon<sup>21</sup>. De igual modo, a resignação de Sónia corresponde à aceitação do destino por parte de Ifigénia.

Nelson deita-se sobre o corpo da filha, como se com ela fizesse amor pela última vez. Sónia entra no carro dos russos e abandona a cena em direcção ao desconhecido. Enquanto reza um Pai-Nosso, Celeste cumpre o que prometeu: mata o marido.

As mortes de *Noite Escura* são nuas e cruas, acontecem à vista de todos, sem que seja preciso um mensageiro que as relate à audiência. Neste sentido, a tragédia cinematográfica de Canijo emana dos Gregos, mas acaba por se expandir para as concepções teatrais de Séneca.

A Clitemnestra de *Noite Escura* não é tão sofisticada como a de *Filha da Mãe*. Interpretada agora pela actriz que antes encarnara a função de Electra (Rita Blanco) – artifício também usado, aliás, por M. Cacoyannis nos filmes *Electra* (1961) e *Ifigénia* (1976), em que a grega Irene Papas assume o papel da mãe, depois de ter dado corpo à filha<sup>22</sup> – esta Clitemnestra é sobretudo uma mulher vulgar, que pouco consegue esconder as origens, o passado e o presente. À maneira de Júlia, contudo, também Celeste é a guardiã da casa, do palácio tornado bordel, que vive sob um regime patriarcal, mas que, quando necessário, transgride, tanto ao assumir um amante como ao matar o marido.

Celeste, cujo nome evoca o firmamento e luminosidade e por isso dificilmente seria mais paradoxal relativamente ao título do filme, é absolutamente Clitemnestra. Mas, apesar do aparente paradoxo, o nome da personagem não é escolhido ao acaso. A comunhão das consoantes «c», «l» e «t» nos nomes das personagens de Canijo e da tragédia grega não é fruto de coincidência; é claramente um código, de novo a chamar a atenção dos espectadores mais atentos e informados quanto a este processo criativo<sup>23</sup>.

Tal como Júlia, Celeste aparenta também não conseguir amar a filha mais velha (no argumento de Canijo há uma inversão da idade das personagens que encarnam Ifigénia e Electra). Carla ressent-se dessa falta de amor e por isso nunca é capaz de pronunciar a palavra «mãe», a não ser já no final, quando a morte a assombra. Talvez essa ausência de amor derive do facto de Celeste saber do incesto que pai e filha praticam, hipótese que traz de novo para a discussão a problemática do «Complexo de Electra» *jungiano*, aparentemente

<sup>21</sup> Duarte 2008, p. 94.

<sup>22</sup> Ver McDonald & Winkler 2001, pp. 72-89.

<sup>23</sup> Esta questão foi já notada por Duarte 2008, p. 92.

também presente nesta versão do mito. Em contrapartida, o crime de Celeste é motivado pelo ódio que tem ao marido, por este ter entregado Sónia aos rusos, i.e., por ele ter sacrificado a filha por valores e problemas que, afinal, eram dele e não dela. De certa forma, e apesar da intenção de Canijo em afogar a tragédia no quotidiano do Portugal do nosso tempo, o crime de Celeste conduz a personagem à sublimidade, levando o espectador a simpatizar com aquela ex-prostituta, *madame* de bordel, rainha de um submundo, mas também mulher comum, para quem a vida foi demasiado cruel.

É, pois, como «mulher comum» que podemos definir a Clitemnestra de *Mal Nascida*. Recorrendo de novo à tragédia grega, Canijo transfere agora o cenário oprimido e opressor de uma casa de alterne localizada no Portugal profundo, para o inverno cinzento de uma aldeia transmontana, do Portugal rural e esquecido, onde a trama, assente essencialmente na *Electra* de Eurípi-des, se desenrolará.

A aldeia em que Adelaide (Márcia Breia) vive com o agora seu marido Evaristo (Fernando Luís), antes primo pela afinidade do casamento, e a filha Lúcia é igualmente fechada, opressora e demasiado pequena como é o bordel de *Noite Escura*<sup>24</sup>. Adelaide e Evaristo gerem um café de aldeia e tentam a todo o custo casar a filha daquela que, no entanto, se assumiu publicamente como «a viúva de seu pai». O homem com quem pretendem casar Lúcia, Jusmino (Tiago Rodrigues), não aparenta ser uma personalidade inteligente, preferindo a outros seres humanos a companhia de uma concertina, com a qual ensaia acordes fadistas<sup>25</sup>.

Com o desenvolvimento da acção ficamos a saber que Adelaide teve uma outra filha, violada pelo pai, de quem engravidou e que por isso abortou. O desmancho mal feito levou a filha mais velha à morte, o que gerou a revolta da mulher que, aliada ao primo-amante, engendra o assassinio do marido. Um outro filho, Augusto (Gonçalo Waddington), foi então levado de casa ainda criança para França, de onde regressa à aldeia, incógnito, na companhia de um amigo, entretanto ferido num assalto. O companheiro de Augusto morre, apesar das tentativas de Evaristo e de Adelaide para o salvarem e, na sequência da morte do rapaz, o casal julga ficar a saber que o defunto era afinal o

<sup>24</sup> O recurso a ambiente fechados na cinematografia de Canijo é um dos tópicos sempre destacados pelos investigadores. Ver e.g. Ribas 2014.

<sup>25</sup> A concertina de Jusmino toca os acordes da canção popular da Beira Baixa, *Era ainda pequenino*, celebrizada por Amália Rodrigues em tom de fado, como *Quando eu era pequenina* in *Amália canta Portugal II*, Columbia/VC, 1971.

filho desaparecido de Adelaide. Na verdade, esse é Augusto, que se mantém vivo e na casa. Mas Lúcia reconhece o irmão e a atração física confundida com a «voz de sangue» leva os dois irmãos a cometerem incesto, ao mesmo tempo que congeminam a morte da mãe e do padrasto. O filme termina com a carnificina na casa de Adelaide, em que irmão e irmã vingam a morte do pai. Ao contrário do Orestes de *Noite Escura*, apresentado como uma criança vestida de super-herói, como que insinuando que naquele contexto não haverá um herói que salve aquelas mulheres (isso é coisa do imaginário infantil e da Banda Desenhada<sup>26</sup>), o Orestes/Augusto de *Mal Nascida* regressa como um vingador que vem ao encontro dos anseios da irmã.

Qualquer conhecedor do *corpus* clássico rapidamente identifica o mito dos Atridas como a base deste argumento. Lúcia é Electra. Note-se como o nome desta personagem remete para a ideia de luz, uma das que subjaz aos conceitos de *elektron*, «amarelo côr de âmbar», «côr de ouro», e *elektor*, «brilhante», «luminoso», associado ao nome próprio *Elektra*<sup>27</sup>. Evaristo, cujo nome rima intencionalmente com Egisto, encarna o amante da rainha de Argos e no nome «Augusto» ressoam as consoantes de «Orestes», num artifício semelhante ao usado por Canijo no nome da Celeste de *Noite Escura*. Adelaide é naturalmente Clitemnestra.

Esta nova Clitemnestra está muito longe de ser a senhora sofisticada que é Júlia, não sendo também uma mulher vulgar como Celeste. Roliça e pouco atenta a si mesma, Adelaide é sobretudo uma mulher de meia-idade comum, cujas atenções se centram fundamentalmente num marido igualmente comum, que reclama para si todos os afectos que moram naquela casa-café. Ainda assim, Adelaide parece ter necessidade de frisar ao marido que ele é o centro da sua vida e que por ele vale tudo, como sugere a sequência de sexo entre o casal, filmada sob a tónica da violência mascarada de erotismo.

Consequentemente, Adelaide despreza Lúcia que resiste e persiste em fazer-se notar e ouvir ao reclamar-se como a única viúva de seu pai e ao vestir-se como tal. Assim como nas anteriores versões canijianas de Clitemnestra e Electra, também entre estas duas personagens não existe comunicação, não há laços que não sejam os do sangue.

<sup>26</sup> Werner 2013, p. 190.

<sup>27</sup> Referência confirmada pelo próprio Canijo em conferência feita na sequência da exibição do filme *Mal Nascida*, na Universidade do Algarve, no âmbito do Congresso *Imagines IV – Antiquity in the Visual and Performing Arts*, a 1 de Outubro de 2014 e por nós moderada.

Também aqui parece haver como intenção essencial o mesmo princípio do afogamento da tragédia no quotidiano. E parece-nos que Canijo é bem sucedido, sem no entanto não deixar de polvilhar as sequências com apontamentos evocativos da antiga religiosidade imanente ao trágico, como são o fado acordeado por Jusmino ou a velha que qual *moira* trágica habita a casa de Adelaide e Evaristo. Os deuses podem estar ausentes desta tragédia, mas nem por isso a presença do religioso deixa de se fazer sentir.

No quadro da cinematografia de João Canijo, em que as mulheres assumem sempre um papel relevante, Júlia e Maria, Celeste e Carla, Adelaide e Lúcia desafiam a ordem patriarcal em que se inserem, mas pagam por isso<sup>28</sup>. Júlia, Celeste e Adelaide, as Clitemnestras portuguesas de Canijo, cortam os laços da subordinação aos homens a quem estão ligadas. Mas longe de as fazer felizes, essa ilusória conquista só contribui para o afogamento das personagens que representam. Por seu lado, as Electras de Canijo tentam reabilitar uma ordem patriarcal através de uma vingança disfarçada de justiça. Mas mais do que essa ordem que evoca a memória dos pais ausentes, o que as move parece ser sobretudo o ódio, qual expressão esquizofrénica do outro lado dos afectos, por uma mãe incapaz de mostrar amor pela filha. A estrutura na base desta composição de Canijo é assim a mesma que reconhecemos nas antigas tragédias gregas.

Com efeito, os textos gregos foram essenciais para esta revisitação do mito dos Atridas e para estas novas leituras da figura de Clitemnestra. *Agamémnon* e *Coéforas* de Ésquilo e as *Electras* de Sófocles e Eurípides para *Filha da Mãe*; *Ifigénia em Aulis* de Eurípides para *Noite Escura*; *Coéforas* de Ésquilo e sobretudo a *Electra* de Eurípides para *Mal Nascida*. Mas a interpretação renova-se com a relocalização temporal e espacial, com a recontextualização social, que já não é mais a das grandes famílias nobres, mas a de gente ordinária, vulgar e comum. Nada que não tivesse sido já feito. Mas coube a João Canijo fazê-lo no cinema e na cultura portuguesas.

Canijo serve-se da tragédia grega, e em parte da romana, assumindo-a como património que, como europeu, lhe permite representar e reflectir sobre aquilo a que J. Gil chamou de familiarismo e que também o realizador considera ser um dos problemas endémicos da sociedade portuguesa, colocando-o por isso no centro da sua cinematografia<sup>29</sup>. No centro desse familiarismo estão

<sup>28</sup> Sobre esta questão, ver Ribas 2016, pp. 159-163.

<sup>29</sup> Ver Ribas 2011, pp. 81-91; Ribas 2016, pp. 154-155.

de facto as relações entre pais e filhos, entre mães e filhas. Por conseguinte, Clitemnestra e seus sucedâneos são aqui uma peça fundamental, pois veiculam a visão que o cineasta tem de Portugal, sobretudo, e que parece ser a essência do seu trabalho. Neste sentido, parece-nos que regressamos à problemática da própria História de Portugal (leia-se «cultura» e «identidade») como uma sucessão de tragédias à maneira clássica. A título de mero exemplo, citemos C. Salazar Ponte e o seu estudo sobre a História como tragédia em Oliveira Martins, em particular a leitura que o historiador oitocentista faz da relação entre Afonso Henriques e sua mãe Teresa de Leão, lida como se de uma grande *Oresteia* nacional se tratasse<sup>30</sup>.

Parte desse familiarismo assenta no trinómio «Fátima, futebol e fado», temas igualmente presentes nos filmes de Canijo<sup>31</sup>. Com efeito, foi já salientada a omnipresença da televisão em várias sequências destas películas, inclusive em *Mal Nascida*, em que o relato de futebol aparece como ruído de fundo continuamente emitido pelos televisores da casa e do café de Adelaide. Foi já notada a importância do fado na caracterização destes ambientes, o que pode ser comprovado em sequências de *Ganhar a Vida*, *Noite Escura* e *Mal Nascida*. E foi já assinalada a vivência religiosa das comunidades que constituem o corpo da acção deste filmes, e que se faz representar sob várias formas, desde a oração do Pai-Nosso ao ícone da Senhora de Fátima. Nesta perspectiva, o marianismo e a figura de Maria, a Mãe e Padroeira de Portugal, revelam-se como particular marca de identidade nos filmes de João Canijo e na leitura que o realizador faz da identidade do «ser português»<sup>32</sup>. Também aqui, parece-nos, as Clitemnestras do cineasta têm um papel de relevância, pois, ao contrário da «Mãe de Deus», estas outras mulheres representam em grande parte a negação e a rejeição do próprio maternalismo tão caro aos Portugueses, confirmando-se assim que as famílias de brandos costumes lusitanos não são mais do que um mito nacional.

<sup>30</sup> Ponte 1999.

<sup>31</sup> Rodrigues 2017, pp. 239-250; Rodrigues 2015, pp. 173-184; Ribas 2011, pp. 86-88.

<sup>32</sup> Rodrigues 2017, pp. 239-250. A este propósito, recordemos o filme *Fátima*, que Canijo fez estreiar em 2017 (coincidindo com o centenário das Aparições) e no qual, através da peregrinação de 11 mulheres ao santuário de Fátima, Canijo regressa a este tema para si estruturante da identidade portuguesa contemporânea.

**BIBLIOGRAFIA**

- Canijo 2013 = J. Canijo, “A individualidade na representação dos clássicos”, *Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 26/2, 2013, pp. 178-189.
- Duarte 2008 = J. Duarte, “Noite Escura de João Canijo: a espiral trágica no submundo do Portugal Contemporâneo”, em M. J. Torres (org.), *Não vi o livro, mas li o filme*, Famalicão, Húmus 2008, pp. 89-103.
- McDonald & Winkler 2001 = M. McDonald & M. M. Winkler, “Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy” in M. M. Winkler, (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford, Oxford University Press 2001, pp. 72-89.
- Ponte 1999 = C. S. Ponte, *Oliveira Martins e a História como tragédia*, Liboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda 1999.
- Ribas 2009a = D. Ribas, “Canijo e a tragédia grega”, *Drama. Revista de Cinema e Teatro* 1, 2009, pp. 26-29.
- Ribas 2009b = D. Ribas, “Entrevista a João Canijo”, *Drama. Revista de Cinema e Teatro* 1, 2009, pp. 14-17.
- Ribas 2016 = D. Ribas, “Família e violência em João Canijo”, em F. F. Lisboa Filho, M. M. Baptista org., *Estudos Culturais e Interfaces. Objetos, metodologias e desenhos de investigação*, Aveiro/Santa Maria, Universidade de Aveiro, Universidade Federal de Santa Maria 2016, pp. 149-169.
- Ribas 2011 = D. Ribas, “Um discurso sobre a identidade: João Canijo e José Gil” in A. Barata, A. S. Pereira, J. R. Carvalheiro orgs., *Representações da Portugalidade*, Lisboa, Caminho 2011, pp. 81-91.
- Ribas 2014 = D. Ribas, *Retratos de Família. A identidade nacional e a violência em João Canijo*, Aveiro, Universidade de Aveiro 2014.
- Rodrigues 2017 = N. S. Rodrigues, ““Like a Ghost of Antigone”: *Ganhar a Vida* (Get a life), by João Canijo”, em C. Morais, L. Hardwick and M. F. Silva, eds., *Portrayals of Antigone in Portugal*, Leiden, Brill 2017, pp. 239-250.
- Rodrigues 2001 = N. S. Rodrigues, “Garrett e a tragédia de tema clássico. O exemplo de *Méropé*”, *Humanitas*, 53, 2001, pp. 385-408.
- Rodrigues 2015 = N. S. Rodrigues, “Uma Ifigénia Portuguesa: “Noite Escura” de João Canijo” in M. F. Silva, M. G. Moraes Augusto, eds., *A Recepção dos Clássicos em Portugal e no Brasil*, Coimbra/São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume Editora 2015, pp. 173-184.
- Romilly 1998 = J. de Romilly, *A Tragédia Grega*, Lisboa, Edições 70, 1998, p. 136.
- Serra 2006 = J. P. Serra, *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 2006.
- Werner 2013 = C. Werner, “Comentário ao texto “A individualidade da representação nos clássicos”, de João Canijo”, *Classica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 26/2, 2013, pp. 190-191.
- Williams 2002 = R. Williams, *Tragedia moderna*, São Paulo, Cosac & Naify 2002.

LUCÍA P. ROMERO MARISCAL  
Universidad de Almería

## CLITEMNESTRA EN VIRGINIA WOOLF\*

**Abstract:** In this paper we analyse the impact of Clytemnestra as an enticing mythological character both in the ideas and writings of Virginia Woolf. On the one hand, we follow the various explicit references to Clytemnestra which are interspersed not only throughout her fictional but also her non fictional writings. On the other hand, we explore the possible motivations and meanings which lie behind those scattered but recurrent mentions. Finally, we tentatively propose an implicit allusion to the challenging but inspiring figure of Clytemnestra in her own experience as a female writer.

**Keywords:** Clytemnestra - Virginia Woolf - fiction - non fiction.

*A mis maestros  
Andrés Pociña & Aurora López*

El 18 de mayo de 1924, en una conferencia leída a “Los Heréticos” de Cambridge y publicada más tarde como “El personaje en la ficción” (1924) –más conocida como “El señor Bennett y la señora Brown” (1924 y 1925)–, dice Virginia Woolf: “Leed *Agamenón* y veréis como, al paso del tiempo, concedéis casi por entero vuestras simpatías a Clitemnestra.”<sup>1</sup> La afirmación de la

\* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2012-32071 de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad de España, así como del CySOC y del Grupo de Investigación HUM 741. Mis agradecimientos al profesor Campos Daroca por sus valiosas aportaciones a este trabajo.

<sup>1</sup> Traducción de Andrés Bosch. La cita original dice así: “Read the *Agamemnon*, and see whether, in process of time, your sympathies are not entirely with Clytemnestra.” La conferencia dio lugar al ensayo titulado “Character in Fiction” publicado en la revista creada por T. S. Eliot, *Criterion*, en julio de 1924. En octubre de ese mismo año volvió a imprimirse, con



escritora tiene tanto de rotunda como de provocadora en el contexto literario en el que se pronuncia: no solo una defensa del nuevo arte narrativo que ella representa, sino también de los personajes de ficción que con tanto interés persigue.<sup>2</sup> Para Virginia Woolf no cabe duda de que Clitemnestra es un personaje relevante al que hay que dar tiempo: no podemos juzgarla precipitadamente.

Así pues, merece la pena explorar el paso del tiempo que llevó a la escritora a conocer e interesarse por Clitemnestra, un personaje que es invocado con cierta recurrencia tanto en sus ensayos como en sus obras de ficción, diarios y cartas. El sentido y la intención de las distintas referencias al personaje serán diferentes en cada momento, pero el peso de esa ‘simpatía por entero’ quedará siempre de un modo u otro reconocible.

### Años de formación: Clitemnestra y el magisterio de Janet Case

Virginia Woolf debió de empezar a leer e interesarse seriamente por el *Agamenón* de Esquilo en torno a los años 1902 y 1903, cuando contaba con apenas veinte años de edad.<sup>3</sup> Había estudiado griego desde los quince años con profesores de la talla de George Warr y Clara Pater,<sup>4</sup> pero serán las cla-

leves modificaciones, en la editorial Hogarth como “Mr Bennett and Mrs Brown” (The Hogarth Essays, First Series, No. 1) y con este último título volvió a publicarse, en dos entregas, en el *New York Herald Tribune* el 23 y el 30 de agosto de 1925. Cf. McNeille 1988, pp. 436-437, n. 1 y 501-02 (E 3).

<sup>2</sup> De hecho, el principio de su ensayo-conferencia se abre así: «It seems to me possible, perhaps desirable, that I may be the only person in this room who has committed the folly of writing, trying to write, or failing to write, a novel. And when I asked myself, as your invitation to speak to you about modern fiction made me ask myself, what demon whispered in my ear and urged me to my doom, a little figure rose before me —the figure of a man, or of a woman, who said, ‘My name is Brown. Catch me if you can.’» Cf. McNeille 1988, p. 420 (E 3).

<sup>3</sup> Por estas fechas, la alumna lleva todavía su apellido de soltera, Stephen, pero he preferido mantener el apellido de casada dada la fama posterior de la escritora. Para Dalgarno 2001, p. 44, la carta escrita por Virginia a su amiga Violet Dickinson a principios de abril de 1903, en la que le contaba que una pulga inmensa saltó sobre su Esquilo mientras leía con Janet Case, remite precisamente a la lectura de la *Oresteia*. Cf. Nicolson 1975, p. 72 (L 1).

<sup>4</sup> George Charles Winter Warr dejó, sin embargo, una impronta entrañable e indeleble en la joven, como se ve, sobre todo, a través del testimonio del epistolario juvenil de la misma, por lo que no podemos descartar que la alumna se iniciara en el *Agamenón* de Esquilo en sus clases. Catedrático de griego del King’s College de Londres, George Warr ya había representado y traducido la *Oresteia* de Esquilo. Su versión escénica de “La historia de Orestes” se representó

ses particulares de Janet Case las que la llevarán a una lectura y discusión más personalizada de la *Oresteia*, entre otras obras de Esquilo.<sup>5</sup> La profesora, que en 1883 había representado el papel de Electra en la obra homónima de Sófocles en una producción del Girton college en el que estudiara,<sup>6</sup> había tenido, además, el privilegio de interpretar el papel de Atenea en las *Euménides* de Esquilo que se representaron en la Universidad de Cambridge en 1885, “rompiendo así con la tradición que impedía actuar a las mujeres en la Obra Griega.”<sup>7</sup> En efecto, con Janet Case, la alumna que hasta entonces se había declarado entusiasta de Homero y de Sófocles,<sup>8</sup> aprende a valorar y discutir a otros autores como Esquilo y Eurípides, los favoritos de la profesora.

en el Prince’s Hall, Piccadilly, en mayo de 1886 y puede considerarse como “el primer intento de llevar la trilogía esquiléa al público general.” Su traducción, con notas y comentario, de la *Oresteia* se publicó en 1910 y es también digna de mención. La figura de este importante clasicista está asociada, además, a su compromiso activo con la educación superior de las mujeres y de las clases trabajadoras, así como al laicismo educativo, aspectos que serán muy valorados por Virginia Woolf y que estarán, además, íntimamente relacionados con su experiencia del estudio y lectura de la lengua y la literatura griegas. Sobre George War, cf. Hall & Macintosh 2005: capítulo 16; Macintosh 2006, pp. 158-162; Prins 2006, pp. 167-168 y Kenyon Jones & Snaith 2010: 15. Clara Pater fue también profesora de latín y griego, cuya influencia sobre la joven Virginia puede verse en algunas de sus cartas y en el relato breve *Momentos de vida*: «los alfileres de Slater no tienen punta.». Sobre Clara Pater, el ‘helenismo femenino’ y su influencia en Virginia Woolf, cf. Kenyon Jones & Snaith 2010: 34-5 y Koulouris 2011, pp. 154-155. Sobre la amistad de la joven Virginia Woolf con sus profesoras Clara Pater y Janet Case, cf. Lee 1996, p. 212.

<sup>5</sup> Como señalaremos más adelante, es posible que el 19 de noviembre de 1900 Virginia Woolf (todavía Virginia Stephen) asistiera a una representación del *Agamenón* de Esquilo en Cambridge, según parece testimoniar la anotación hecha en la edición de la obra de John Fox, *The Book of Martyrs*. Cf. DeSalvo 1980, p. 131. Sobre la influencia de esta representación en el ‘cuaderno griego’ del *Agamenón*, elaborado más tarde por la escritora, vid. Prins 2006, pp. 167 y 177.

<sup>6</sup> Sobre esta representación y, especialmente, sobre la actuación de Janet Case, cf. Hall 1999, pp. 291-296, con fotografías y documentos de archivo. Para Hall *ibid*: 296, “Case’s enthusiasm for *Electra* surely informed Virginia Woolf’s wonderful essay ‘On not knowing Greek’, for it is Sophocles’ *Electra* which Woolf chose to make the foundation of her case.”

<sup>7</sup> En el obituario que escribiera la propia Virginia Woolf para su profesora, “Miss Janet Case: Classical Scholar and Teacher”, publicado en *The Times* (22.07.1937), dice precisamente: “there must still be some Cambridge men who remember her, a noble Athena, breaking down the tradition that only men acted in the Greek play.” Cf. Clarke 2011, p. 111 (*E* 6). Cf., también, Hall & Macintosh 2005, p. 457, así como Perry 2004, p. 162, para quien la experiencia de Janet Case en la representación de dramas griegos hubo de influir en su enseñanza.

<sup>8</sup> Cf. Romero Mariscal 2012, pp. 29-34.

La profunda impresión que las clases particulares de Janet Case dejan en la joven Virginia puede verse en la primera semblanza que escribe de su maestra en 1903.<sup>9</sup> Al principio, la animosidad y fuerza de la profesora abruman a la alumna, que se resiste, además, al vigoroso empeño de la primera en el estudio de la gramática por parte de la segunda.<sup>10</sup> Con algo de malicia, mezclada con un genuino interés, la alumna entretiene a la profesora, que expone con vehemencia y convicción sus ‘teorías’ sobre los más variados temas, al tiempo que permite el diálogo y la discusión con la despabilada joven: “tenía sus propias teorías acerca de las Furias; [ ]<sup>11</sup> durante seis clases yo también tuve mis teorías sobre las Furias: [ ]<sup>12</sup> —y así con muchos otros temas. (...) Emplearía una clase entera en definir la relación de Esquilo con el Destino —o las peculiaridades religiosas de Eurípides. Este era el cariz del asunto que más le interesaba —y, lo que la honra, al menos a mí me hacía ver su punto de vista.”<sup>13</sup>

Con Janet Case, en definitiva, comienza la primera impresión fuerte de las reconocibles huellas que marcarán de por vida la estrecha relación de la escritora con Esquilo, en particular, y con la literatura griega, en general.<sup>14</sup> Es posible, incluso, que las clases de Janet Case animaran a esta juvenil Virginia ‘con sus propias teorías acerca de las Furias’ a escribir ni más ni menos que al académico Walter Headlam una carta de tres páginas con sus ideas sobre el

<sup>9</sup> Virginia volverá a evocar la imagen de Janet Case en varios momentos de su vida, tanto en cartas como en diarios personales. Cf. Clarke 2011, p. 113, n. 1 (*E* 6).

<sup>10</sup> Cf., entre otros, Bell 2003<sup>2</sup>: 115-116, Prins 2006, pp. 168-170 y Romero Mariscal 2012, pp. 37-39.

<sup>11</sup> Los corchetes eliminan la corrección hecha por la propia Virginia, que copiamos del apéndice aportado por la edición de Leaska: «[for six lessons I was determined to know all I could about the Furies.]» Cf. Leaska 1990, p. 412 (*PA*, *Appendix D: Preserved Deletions*).

<sup>12</sup> «[we argued them up & down & on any subsequent occasion, if I wished for a little diversion, I had only to [*Unfinished*.]]» Cf. Leaska 1990: 413 (*PA*, *Appendix D: Preserved Deletions*).

<sup>13</sup> «I found out that she had theories of her own about the Furies; [ ] for six lessons I too had theories about the Furies: [ ] — & so with many other subjects. (...) She would spend a whole lesson in defining the relation of Aeschylus towards Fate — or the religious peculiarities of Eurípides. This was the side of the thing that most interested her — & to her great credit, she made me, at least, see her point of view.» Leaska 1990, pp. 182-183 (*PA*). Una semblanza similar ocupará parte del obituario de 1937: «And then the play was shut, and with her generous tolerance for youth and its egotism she would let herself be drawn into argument.» Cf. Clarke 2011, p. 111 (*E* 6). Que las ideas y opiniones de la profesora son enseñanzas para la alumna lo advierte también Herman 1983, p. 262.

<sup>14</sup> Todavía en febrero de 1931 Virginia Woolf recuerda: «How I used to wait for her lesson: & then the arguments, the excitements.» Cf. Bell 1983, p. 11 (*D* 4).

*Agamenón* de Esquilo. Cuatro años más tarde, el 10 de diciembre de 1906, la incipiente escritora alardeará de ello ante su amiga Violet Dickinson: en una provocadora carta llena de maliciosa coquetería, comunicará a su amiga que el académico desea dedicarle su traducción del *Agamenón* a Virginia, en lugar de a Swinburne, “como agradecimiento por las tres páginas de la más fina crítica por él conocida” que ella le escribiera y enviara hacía cuatro años.<sup>15</sup> Lamentablemente, la traducción de Headlam hubo de publicarse de forma póstuma en 1910 y en la dedicatoria no figuró Virginia, sino Swinburne, pero el testimonio epistolar de ésta da cuenta del audaz interés de la joven por la obra de Esquilo y de la calidad de los interlocutores con los que pudo comentarla.

Después de unos años de asidua dedicación a la lengua griega, con un viaje a Grecia de por medio, en enero de 1907 la muchacha lee, además, las *Coéforas* de Esquilo por la edición de Arthur V. Verall,<sup>16</sup> quien, según informará la propia Virginia Woolf treinta años después en el obituario dedicado a Janet Case, había alabado, a su vez, la edición que del *Prometeo Encadenado* hiciera precisamente su maestra en 1905, con traducción y notas incluidas.<sup>17</sup> Es muy posible que Virginia Woolf leyera esta edición del *Prometeo* a cargo de Janet Case.<sup>18</sup> Quizás también, años más tarde, leyera e incluso comentara con su antigua profesora el texto que esta última publicara en 1914 sobre “Las mujeres en las obras de Esquilo.”<sup>19</sup> Como señala Prins (2006: 169-70), en ese texto Case era especialmente elocuente en la defensa de Clitemnestra. Según

<sup>15</sup> “Further, he wishes to dedicate his translation of the Agamemnon to me, instead of to Swinburne; in gratitude for 3 pages of the finest criticism known to him which I wrote and despatched 4 years ago!”. Cf. Nicolson 1975, p. 259 (L 1).

<sup>16</sup> Una edición, por cierto, duramente criticada por Walter Headlam. Cf. Dalgarno 2001: 45-46 y Goldhill 2002, pp. 232-243.

<sup>17</sup> Cf. Clarke 2011, p. 113, n. 3 (E 6), así como Herman 1983, p. 262 y Perry 2004, p. 162.

<sup>18</sup> Cf. Silver 1983: 146-7 (xxviii). Virginia Woolf debió de leer la edición de su maestra del *Prometeo encadenado*, ya que tenía una copia de la misma en su biblioteca. Según Prins 2006, p. 169, “With Greek and English on facing pages, this translation of Aeschylus may have served as model for Woolf’s early Greek studies and, later, for the *Agamemnon* notebook.” A este respecto, no debe olvidarse tampoco el entusiasmo de Virginia Woolf por las ediciones bilingües de la editorial Loeb, como se ve en su elocuente ensayo titulado *La lengua perfecta* (“The Perfect Language”). Cf. McNeill 1987, pp. 114-119 (E 2).

<sup>19</sup> Virginia Woolf mantuvo una relación bastante estrecha y compenetrada con su antigua profesora durante bastante tiempo, sobre todo en relación con la causa femenina. Para un registro completo de esta relación durante los años 1912 a 1922, cf. Nicolson 1976: Index, s.u. Case, Janet (L 2).

Janet Case, Clitemnestra encarnaba las cualidades que Esquilo “más apreciaba en las mujeres: valor, lealtad, amor; solo que en ella, como en la Hécuba de Eurípides, se han envenenado en su fuente y se han malogrado debido al insoportable dolor del daño y el sufrimiento.”<sup>20</sup> Para Prins, la defensa que hará la propia Virginia Woolf de Clitemnestra en su ensayo “Del no saber griego” puede parangonarse con la de su maestra.

### **Clitemnestra en la primera novela de Virginia Woolf: de *Melymbrosia* a *Fin de Viaje***

Pero volvamos a 1907, concretamente al mes de septiembre, donde sabremos, gracias a dos cartas dirigidas a su amiga Violet Dickinson, que la joven Virginia está leyendo a Píndaro.<sup>21</sup> Como recuerda Louise A. DeSalvo (1980: 131), la *Pítica* undécima de Píndaro, dedicada al tebano Trasideo, vencedor en el estadio, trata precisamente de la muerte de Agamenón y Casandra a manos de Clitemnestra. Las fechas de lectura de Píndaro coinciden y se entremezclan con las fechas de la escritura de la que será su primera novela.<sup>22</sup>

El argumento se desarrollará a partir de un viaje en barco, por lo que no resulta casual que Virginia retome en febrero de 1908 la lectura de la *Odisea* que, al parecer, había empezado en Grecia casi dos años antes, según apunta ella misma en sus notas de lectura.<sup>23</sup> Un extracto de sus apuntes destaca, precisamente, el pasaje del canto undécimo en el que el espectro de Agamenón

<sup>20</sup> Case 1914, p. 16. Cito textualmente de forma más completa el pasaje arriba traducido: “Yet in her, too, Aeschylus is still, I think, ringing the changes on the qualities he prized most in women, courage, loyalty, love; only in her, as in Euripides’ Hecuba, they have been poisoned at the source and turned to evil things by the intolerable pain of wrong and suffering.”

<sup>21</sup> En carta de 25.08.1907 Virginia enumera sus planes de trabajo a su amiga, entre los que incluye leer a Píndaro. El 01.09.1907 le resume su rutina de trabajo: escribe por la mañana y lee a Píndaro. Cf. Nicolson 1975, pp. 307 y 308 (*L* 1).

<sup>22</sup> La fascinación de la escritora por Píndaro es incluso anterior a estas fechas. En carta de 16.04.1906, dirigida a Violet Dickinson antes del viaje a Grecia que ambas emprendieran en compañía de Vanessa, Thoby y Adrian Stephen, la joven, que está pasando unos días de vacaciones campestres en Giggleswick (Yorkshire), le dice a su amiga: «You can imagine that I never wash, or do my hair; but stride with gigantic strides over the wild moorside, shouting odes of Pindar, as I leap from crag to crag.» Cf. Nicolson 1975, p. 221 (*L* 1).

<sup>23</sup> Cf. Romero Mariscal 2012, p. 64. Concretamente, Virginia Woolf comenzó la lectura de la *Odisea* el 27.02.1908 y terminó el 15.05.1908. Cf. Koulouris 2005: Appendix iii.

cuenta a Odiseo su muerte a manos de Clitemnestra. La lectora se fija en los personajes femeninos de la obra y en su relación con los personajes masculinos: en la fatalidad de las mujeres de los Atridas (Clitemnestra y Helena); en la buena y discreta Penélope.<sup>24</sup> El ambiente espectral de la *katabasis* odiseica impresiona a la lectora: ‘*Beautiful, beautiful!*’, escribirá como en un rapto de exaltación.<sup>25</sup> El impacto de este canto y, en general, de todo el poema atribuido a Homero se dejará sentir en su propia novela, en la que tanto el ambiente de fantasmagoría como algunos de los personajes y tramas de la *Odisea* serán trasplantados y reelaborados.

Durante los años en los que Virginia escribe y reescribe su primera novela, son muchas las obras clásicas griegas y latinas que lee, relea y anota. Entre otras, parece que debe incluirse el *Agamenón* de Esquilo, del que ella misma llegará a hacer, más adelante, su propia “edición”.<sup>26</sup> La fascinación de la escritora por el personaje de Clitemnestra alienta su imaginación narrativa y articula la mordaz crítica feminista que caracteriza no solamente esta obra en particular, sino también toda la escritura virginiana, en general.

Los primeros borradores de la novela serán conocidos como *Melymbrosia* y fueron editados en 1982 por Louise DeSalvo.<sup>27</sup> En esta primera versión, sobre la que la autora volverá incontables veces para revisar y reescribir numerosos pasajes antes de que se publique en 1915 como *Fin de Viaje*,<sup>28</sup> aparece

<sup>24</sup> “how the ghost of Agamemnon comes, & tells him his story; how Clytemnestra killed him without giving him time to see his son. Trust not your wife with all your mind, or she will betray you — Lo — your wife, good Penelope, is discreet & [...]. But Clytemnestra would not even close my eyes or shut my mouth. Women, C[lytemnestra] & Helen have been fatal to the sons of Atreus”. Cf. Koulouris 2005, p. xx (GN 20) y 2011, p. 21.

<sup>25</sup> Cf. Koulouris 2005: xx (GN 20) y Lee 1996, p. 144.

<sup>26</sup> Según DeSalvo 1980: 131, “A translation of *Agamemnon* in Woolf’s hand was prepared well before 1912.” Cf., además, *ibid.*, p. 178, n. 6. Sin embargo, como veremos más adelante, el cuaderno en el que Virginia Woolf confronta el texto griego del *Agamenón* con su propia traducción, tomada básicamente de A. W. Verral, es posterior. Aunque no está fechado, parece que fue elaborado entre 1922 y 1924. Cf. Silver 1983, p. 125 y Dalgarno 2001, p. 44.

<sup>27</sup> Para los detalles de dicha edición, cf. DeSalvo 1982 y 2002: xxiii-xxvi. Sobre el sentido del título original, que evoca claramente una lengua griega misteriosa, vid. Rose 1978: 40-44; DeSalvo 2002, p. xxv; Bell 2003<sup>2</sup>: Apéndice B, Kolocotroni 2005, pp. 317-321 y Stewart 2015, p. 79.

<sup>28</sup> Virginia Woolf era una escritora concienzuda que revisaba pulcramente todo lo que escribía. Es elocuente, en este sentido, el recuerdo de su marido Leonard Woolf 1963, p. 81, que extraemos de su autobiografía: “Even with a review, she would write and rewrite it and rewrite it again from end to end five or six times, and she once opened a cupboard and found in it (and

por primera vez el que será uno de sus personajes más conocidos: la señora Dalloway. En esta ocasión, Clarissa Dalloway interviene, junto con su marido Richard Dalloway, de manera coyuntural en la historia como una pareja de pasajeros que se hacen embarcar de forma inopinada en el *Euphrosyne* y que dejarán el barco antes de que este arribe a su destino transoceánico.<sup>29</sup> Ambos personajes desempeñan, sin embargo, un papel ciertamente relevante en la primera parte de la obra, dado que ponen en movimiento el proceso de madurez y de experiencia de la joven protagonista, Rachel Vinrace. A su llegada, son agasajados por el capitán del barco —el padre de Rachel, Willoughby Vinrace—, un amigo de este —William Pepper, un extravagante erudito— y los cuñados de aquél y, por tanto, tíos de Rachel —el clasicista y editor de *Píndaro*, Ridley Ambrose, y su esposa Helen—. A diferencia de estos últimos, los Dalloway son una pareja de mundo que recelan de los intelectuales. Él ha sido miembro del parlamento por el partido conservador y aspira a volver a serlo en el futuro. Ella, una mujer de sociedad, es hija y esposa de político, al que apoya y admira. Ambos son contrarios al movimiento sufragista femenino. Al mismo tiempo, tienen una idea algo condescendiente de la literatura y del arte, como profesiones ajenas al mundo práctico con el que el ejercicio de la política está más comprometido. Como resume Priscilla Martin (2015: 111), los Dalloway son snobs y conservadores.

Es precisamente en este contexto de debate sobre igualdad de sexos, sufragio femenino, literatura y política, en el que el matrimonio Dalloway no parece recibir precisamente el apoyo de sus interlocutores, sino más bien una declarada reticencia.<sup>30</sup> Para cambiar de tema, Clarissa afirma: “Por cierto, me interesó muchísimo el Agamenón de Cambridge del otro día. Me gustaría que me dijérais todo sobre él.” (...) “¿No creéis que es lo más moderno que habéis visto nunca? Me dio la impresión de que conocía veinte Clitemnestras. Pero, claro, yo no sé nada de esto.”<sup>31</sup> El aparente cambio de tema por parte de la

burnt) a whole mountain of MSS.; it was *The Voyage Out* which she had rewritten (I think) fives times from beginning to end.”

<sup>29</sup> El barco zarpa del puerto de Londres con destino a Santa Marina, una ciudad imaginaria de Suramérica. El matrimonio Dalloway embarca en Lisboa y desembarca pocos días después. Sobre el nombre griego del barco, tomado de una de las tres Gracias, cf., entre otros, Sage 1992: 438, n. 8, así como Stewart 2015, pp. 79-80.

<sup>30</sup> Cf., entre otros, Martin 2015, p. 112.

<sup>31</sup> ““By the way, I was so fearfully interested by the Agamemnon at Cambridge the other day. I wish you’d tell me all about it.” (...) “Don’t you think it’s quite the most modern thing

mujer del político logra, de hecho, suscitar el interés de los eruditos. Ridley, el editor de Píndaro, “inclinó graciosamente su oído” para dejar que la propia señora Dalloway expresara el motivo de su interés por la obra teatral y, cuando esta declara con cortés humildad su supuesta ignorancia, responde: “Si le gustó, es usted tan buen juez como cualquier otra persona.”<sup>32</sup>

La respuesta de Ridley Ambrose enuncia, de hecho, uno de los principios que la propia autora de la novela sostuvo frecuentemente en su prosa y que podemos aglutinar en torno a la idea del ‘lector común’. No obstante, en la respuesta que inmediatamente articula la señora Dalloway encontramos también los límites con los que la misma Virginia Woolf hubo de negociar su posición como lectora que, en el fondo, no es nada común, pues se ha esforzado con denodado tesón por formarse culturalmente. El *Agamenón* de Cambridge que Clarissa Dalloway dice haber visto hace poco debió de haberse representado en griego,<sup>33</sup> y la lengua griega es precisamente en la escritura de Virginia Woolf un motivo recurrente que implica, al mismo tiempo, enajenación y atracción. Como patrimonio exclusivo de académicos y eruditos masculinos, la lengua griega puede dar en un elitismo artificioso y ajeno a la realidad, pero su belleza intrínseca y la vitalidad de su literatura son permanente fuente de atracción a la que también los excluidos de las aulas universitarias y los aficionados en general merecen asomarse, pese al esfuerzo de su dificultad. Clarissa confiesa que no entiende una palabra de griego, pero que podría oírlo sin cansarse debido, supone, a su sonoridad.<sup>34</sup> Sus deseos son complacidos por William Pepper, que pronuncia en griego una cita de cuatro versos del canto primero de la *Odisea*.<sup>35</sup>

you ever saw? It seemed to me I'd known twenty Clytemnestras. But of course, I know nothing about it.”. DeSalvo 1982, p. 51 (*Melymbrosia*: Chapter Five).

<sup>32</sup> ““If you enjoyed it you're as good a judge as any one,” said Ridley.”. DeSalvo 1982, p. 52 (*Melymbrosia*: Chapter Five).

<sup>33</sup> Remite, muy seguramente, a las famosas Cambridge Plays con una expresa vocación arqueológica, al menos en sus primeros tiempos. Recordemos que la escritora asistió a la representación de un *Agamenón* en Cambridge en 1900. Sobre la representación del *Agamenón* de Cambridge de 1900, vid. Prins 2006, pp. 175-177.

<sup>34</sup> ““I don't understand a word of Greek, but I could listen to it for ever. I suppose it's the sound.””. DeSalvo 1982, p. 52 (*Melymbrosia*: Chapter 5).

<sup>35</sup> William Pepper pronuncia los versos 63-66 en los que Zeus se defiende ante los reproches de su hija Atenea de haberse olvidado del divino Odiseo, que sobresale entre los mortales por su ingenio y por sus sacrificios a los dioses. En la versión de *Fin de viaje*, William Pepper pronunciará, sin embargo, los versos 332-337 del estésimo primero de la *Antígona* de Sófocles, pues será esa obra la que Clarissa Dalloway mencionará.



Un velado flirteo entre la señora Dalloway y sus intelectuales interlocutores masculinos parece desarrollarse con esta sutil referencia al *Agamenón*. La esposa de Richard Dalloway, como una nueva y moderna Clitemnestra, da la impresión de que coquetea, con su política modestia, ante un interesado y obsequioso Ridley Ambrose, que inmediatamente se ofrecerá a enseñarle griego para poder leer a Homero, así como ante el excéntrico y pedante William Pepper. Pero, como señala Louise DeSalvo, también Richard Dalloway es una suerte de Agamenón que repara tanto en la atractiva belleza de Helen Ambrose como en la virginal presencia de Rachel Vinrace. Un poco más adelante, el señor Dalloway robará, de hecho, un beso de la inocente joven e incurrirá, de este modo, en una suerte de infidelidad conyugal en la que a Rachel le cabrá el misterioso y desafortunado papel de Casandra, aunque la señora Dalloway nunca llegue a enterarse ni, por supuesto, a atentar contra la vida de nadie.<sup>36</sup>

En la versión definitiva publicada en 1915, sin embargo, Virginia Woolf incorpora en esta escena un cambio especialmente llamativo. Probablemente con la intención de hacer más evidente y satírica la diferencia entre la mujer del político y los intelectuales,<sup>37</sup> Clarissa confunde en esta ocasión a Clitemnestra con Antígona en una curiosa mezcla que no deja, sin embargo, de ser significativa. No será, en efecto, la única vez que ambos personajes –Clitemnestra y Antígona– concurren en la escritura virginiana, como si la memoria de la una convocara irremediablemente la de la otra. Los dos personajes son para la escritora arquetipos de contestación femenina y sus acciones tienen consecuencias políticas que pagan con la vida. En el contexto del sufragio femenino en el que la señora Dalloway trae de nuevo a colación su experiencia teatral, ahora es *Antígona* la tragedia que dice haber visto en Cambridge y que nunca podrá olvidar. La obra le parece ‘la cosa más moderna’, pero el personaje en el que podría reconocer hasta veinte ejemplares contemporáneos es

<sup>36</sup> DeSalvo 1980, p. 131. Más adelante, en el capítulo 25 de la novela, DeSalvo (1980, pp. 132-133, 137, 143 y 146) descubre en la agonía mortal de Rachel nuevas alusiones a los personajes de Casandra, Clitemnestra, Filomela y Antígona. Entre ensoñaciones febriles, cuando su prometido le da un beso, la joven ve la figura de una anciana que, como si de una fantasmagórica y esperpéntica Clitemnestra se tratara, le rebana el cuello a un hombre con un cuchillo. Sobre la tradición clásica de Clitemnestra como una mujer envejecida, a diferencia de Helena, cf. Alexandre-Bergues 2002, p. 440.

<sup>37</sup> Como advierte Zwerdling, citado por Martin 2015: 111, los Dalloway “were treated with unremitting satiric contempt.”

Clitemnestra.<sup>38</sup> En *Fin de Viaje*, Richard Dalloway, además de Agamenón, es sobre todo un Creonte que preferiría estar muerto antes que una mujer tenga derecho al voto en Inglaterra.<sup>39</sup>

### **Clitemnestra en los ensayos de Virginia Woolf: *Del no saber griego y Un cuarto propio***

Clitemnestra es, pues, para Virginia Woolf un personaje literario de una singular fuerza dramática. Antigua y actual al mismo tiempo, Clitemnestra representa un tipo de heroína femenina reconocible también en la literatura inglesa, concretamente en la literatura vehemente y pasional de Emily Brönte. Junto a su hija Electra, Clitemnestra nos lleva a la exploración de las pasiones elementales del amor y del odio. Del mismo modo que Antígona, Clitemnestra y Electra están vinculadas al conflicto entre los sexos y a la vindicación de los derechos femeninos frente a los privilegios masculinos; pero, mientras que Antígona ‘no ha nacido para el odio, sino para el amor’, Electra malogra toda su capacidad amorosa en un odio enconado y violento.

Cuando el 19 de agosto de 1918 la escritora relee la *Electra* de Sófocles por la edición de Jebb, consigna en su diario: “La mujer heroica es casi igual en Grecia que en Inglaterra. Pertenece al tipo de Emily Brönte. Clitemnestra y Electra son madre e hija, por lo que debiera haber entre ellas cierta comprensión, aun cuando una comprensión torcida engendra el odio más feroz. E. es el tipo de mujer que defiende la familia ante todo; el padre. Tiene más veneración por las tradiciones que los hijos varones de la casa; se siente naci-

<sup>38</sup> “‘I own,” she said, “that I shall never forget the *Antigone*. I saw it at Cambridge years ago, and it’s haunted me ever since. Don’t you think it’s quite the most modern thing you ever saw?” she asked Ridley. “It seemed to me I’d known twenty Clytemnestras. Old Lady Ditchling for one.””. Sage 1992, p. 44 (*VO*: Chapter 3).

<sup>39</sup> Para DeSalvo 1980, pp. 153 y 155-159, así como 1982, p. xii, los cambios en la redacción y revisión de la obra se deben, además, a la propia experiencia vital de la autora y a una suerte de exorcización a través de la escritura de la compleja sexualidad de la escritora, especialmente al principio de la redacción de la novela, cuando entabla una relación más o menos íntima con el marido de su hermana, hasta su noviazgo y matrimonio con Leonard Woolf en las últimas fases de escritura y revisión de la misma.

da por parte de padre y no por parte de madre.”<sup>40</sup> La anotación es breve pero enjundiosa, como vamos a intentar señalar.

En primer lugar, la escritora acierta plenamente al señalar que lo que está en juego en la *Electra* de Sófocles no es tanto el matricidio de Orestes como el de Electra.<sup>41</sup> La obra explora el complejo e inextricable vínculo materno-filial, a pesar de que Electra, con su obsesión por la tradición familiar patriarcal, quiera negar a Clitemnestra no ya la ‘comprensión’, sino hasta la maternidad.<sup>42</sup> En segundo lugar, Virginia Woolf apunta a un modelo heroico primordial reconocible en la literatura y que tiene que ver con determinadas pasiones humanas características como el amor o el odio, de las que Electra y Clitemnestra son, podríamos decir, representantes arquetípicas.<sup>43</sup>

Esta idea volverá a aparecer en su ensayo “Del no saber griego”, publicado dentro de la colección titulada *El lector común* en 1925, donde tanto la *Electra* como la *Antígona* de Sófocles serán citadas como exponentes dramáticos del heroísmo universal e inmortal, el heroísmo en sí, el del ser humano original: “Pero en *Electra* o en *Antígona* nos impresiona algo diferente, algo quizás más sobrecogedor: el heroísmo en sí, la fidelidad en sí. A pesar del esfuerzo y la dificultad, es esto lo que nos atrae una y otra vez hacia los griegos. El ser humano original, el permanente, el estable se encuentra allí.”<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Traducción de Andrés Bosch. “The heroic woman is much the same in Greece & England. She is the type of Emily Brönte. Clytemnestra & Electra are clearly mother & daughter, & therefore should have some sympathy, though perhaps sympathy gone wrong breeds the fiercest hate. E. is the type of woman who upholds the family above everything; the father. She has more veneration for tradition than the sons of the house; feels herself born of the father’s side, & not of the mother’s.”. Cf. Bell 1979, pp. 184-185 (*D* 1).

<sup>41</sup> Bañuls – Crespo & Morenilla 2006, p. 28 subrayan precisamente el mismo verso de *S. El.* 1415 que Virginia Woolf citará luego en griego en su ensayo “Del no saber griego” y comentan lo siguiente: “Aunque Electra no compartiera las decisiones del hermano, no duda en asumir plenamente su acción, y lo hace patente en el v. 1415, instándole a que descargue sobre su madre un segundo golpe.”

<sup>42</sup> Sobre la tradición clásica que niega a Clitemnestra el papel de madre para convertirla en madrastra, cf. Alexandre-Bergues 2002, p. 440.

<sup>43</sup> Sobre la “mujer heroica” de la literatura griega sofoclea, cf. Bañuls & Crespo 2003: especialmente pp. 84-99, dedicadas a Electra.

<sup>44</sup> Traducción de Daniel Nisa Cáceres. “But in the *Electra* or in the *Antigone* we are impressed by something different, by something perhaps more impressive –by heroism itself, by fidelity itself. In spite of the labour and the difficulty it is this that draws us back and back to the Greeks; the stable, the permanent, the original human being is to be found there.”. Cf. McNeille 1994, p. 42 (*E* 4). Para un recorrido sobre el heroísmo y aun la *aristeia* de Clitemnestra en la literatura antigua, incluida la *Electra* de Sófocles, cf. Morenilla Talens 2003, pp. 125-136.

En su ensayo “Del no saber griego”, Virginia cita y remite tanto al *Agamenón* de Esquilo como a la *Electra* de Sófocles pues conoce ambas obras muy bien.<sup>45</sup> De 1918 a 1920 ha estado relejendo todo Sófocles y en 1922 volverá a releer la *Odisea*. La relectura de la *Odisea* la va a compaginar, además, con la relectura del *Agamenón* de Esquilo, que le llevará hasta bien entrado 1923, y que dará lugar a su famoso ‘cuaderno griego’, una especie de edición bilingüe de la obra con sus propias notas de lectura entremezcladas.<sup>46</sup>

Tanto el *Agamenón* de Esquilo como la *Electra* de Sófocles son para Virginia Woolf exponentes de una literatura al aire libre dotada de una fuerza dramática cortante, afilada y vehemente como ninguna literatura o teatro de puertas adentro pueda imitar. En la versión de Sófocles, Clitemnestra y Electra, reina y princesa, ventilan sus diferencias fuera de palacio como aldeanas o mujeres de pueblos al sol.<sup>47</sup> Pero con todo su carácter arquetípico, tienen

<sup>45</sup> Además de su famoso ‘cuaderno griego’ con sus notas de lectura y traducción del *Agamenón*, sabemos que Virginia Woolf relejó esta obra por la traducción francesa, probablemente de Leconte de Lille, a principios de 1917. Cf. Romero Mariscal 2012, p. 72, n. 158. En una simpática carta, dirigida a Saxon Sydney-Turner el tres de febrero de 1917, la escritora le cuenta a su amigo que cada vez le entusiasma más Esquilo y añade un chiste malo, como ella misma parece reconocer, acerca de una supuesta anécdota nocturna en la que Leonard y ella son protagonistas en los tiempos de guerra que están viviendo. Virginia confunde los ronquidos de su esposo con motores de zeppelines. Leonard cree que Virginia tiene la misma ansiedad que Clitemnestra por atisbar el final de la guerra de Troya, lo que complace a Leonard. Más allá de las posibles interpretaciones freudianas conyugales, la probable interpretación antibelicista de Clitemnestra por parte del matrimonio Woolf es digna de ser destacada: “As to Aeschylus, on the other hand, I’ve been reading him in French which is better than English; I don’t think I have read anything else. Aeschylus however excited my spirits to such an extent that, hearing my husband snore in the night, I woke him to light his torch and look for zeppelines. He then applied the Freud system to my mind, analysed it down to Clytemnestra and the watch fires, which so pleased him that he forgave me. All the morning I have been reviewing with great labour an American essayist; and therefore I can’t think of any good jokes.”. Nicolson 1976, p. 141 (L 2). Leonard Woolf comenzó a interesarse por Freud y a reconocer su “grandeza” a partir de 1914, según él mismo consigna en su autobiografía de los años 1911-1918. Cf. Woolf 1963, pp. 167-168.

<sup>46</sup> Para un registro de estas y otras muchas lecturas griegas de la escritora por estas fechas, vid. Romero Mariscal 2012, pp. 85-100. Para una descripción y análisis del ‘cuaderno griego’ del *Agamenón*, vid. Dalgarno 2001, pp. 44-45 y Prins 2006. La elaboración de este cuaderno coincide con el período en el que Virginia Woolf está preparando no solamente sus ensayos de *El lector común* sino también su novela *La Señora Dalloway*. Sobre la relación oblicua, aunque poderosa, entre el *Agamenón* esquiléo y *La Señora Dalloway*, cf. Fernald 2012, p. 60.

<sup>47</sup> “That is the quality that first strikes us in Greek literature, the lightning-quick, sneering, out-of-doors manners. It is apparent in the most august as well as in the most trivial places. Queens and princesses in this very tragedy by Sophocles stand at the door bandying words like

también una personalidad rica y compleja que escapa al estereotipo y que las muestra vivas y verosímiles. Electra es joven y agresiva; odia, pero también sufre.<sup>48</sup> Clitemnestra se sabe odiada por sus hijos y, aún así, reconoce el misterioso vínculo que la une a ellos precisamente porque ella los ha dado a luz: “En parte, también, sabemos igualmente que Clitemnestra no es una malvada impenitente. ‘δεινὸν τὸ τίκτειν ἔστιν’, «es grandioso dar a luz», dice. No es una asesina, violenta e irredimible, a quien Orestes mata dentro de la casa y Electra le manda destruir por completo: «Golpea, si puedes, una segunda vez». No; los hombres y mujeres que se hallaban al sol ante el público en la ladera de la colina estaban bastante vivos, eran bastante sutiles, no meras figuras o vaciados de escayola de seres humanos.”<sup>49</sup>

Como señala Edith Hall (1999, p. 296), Virginia Woolf no siente la necesidad de condenar a Clitemnestra. Para Hall, es posible que en la referencia al verso 770 de la *Electra* sofoclea que la lectora, no tan común, cita en griego -‘δεινὸν τὸ τίκτειν ἔστιν’- ésta remita al uso irónico que de ese mismo verso, también citado en griego, hiciera George Eliot en *Janet’s Repentance*, la tercera escena de sus *Scenes of Clerical Life*.<sup>50</sup> Que este verso de la Clitemnes-

village women, with a tendency, as one might expect, to rejoice in language, to split phrases into slices, to be intent on verbal victory.”. Cf. McNeille 1994: 40 (E 4).

<sup>48</sup> “But it is not so easy to decide what it is that gives these cries of Electra in her anguish their power to cut and wound and excite. It is partly that we know her, that we have picked up from little turns and twists of the dialogue hints of her character, of her appearance, which, characteristically, she neglected; of something suffering in her, outraged and stimulated to its utmost stretch of capacity, yet, as she herself knows (‘my behaviour is unseemly and becomes me ill’), blunted and debased by the horror of her position, an unwed girl made to witness her mother’s vileness and denounce it in lout, almost vulgar, clamour to the world at large.”. Cf. McNeille 1994, p. 41 (E 4).

<sup>49</sup> Traducción de Daniel Nisa Cáceres. “It is partly, too, that we know in the same way that Clytemnestra is no unmitigated villainess. “δεινὸν τὸ τίκτειν ἔστιν,” she says— “there is a strange power in motherhood.” It is no murderer, violent and unredeemed, whom Orestes kills within the house, and Electra bids him utterly destroy— “Strike again.” No; the men and women standing out in the sunlight before the audience on the hill-side were alive enough, subtle enough, not mere figures, or plaster casts of human beings.” Cf. McNeille 1994, p. 41 (E 4). Es posible que esta última idea sea en parte deudora del magisterio de Janet Case. En el artículo publicado en 1914 sobre “las mujeres en las obras de Esquilo”, Janet Case había defendido precisamente que los personajes femeninos de Esquilo eran “todo menos marionetas.” Cf. Case 1914, p. 7. Da la impresión de que alumna y profesora volvieran a discutir y cada una expresara sus propias ideas. De hecho, la segunda leyó con agrado la colección de ensayos de la primera, como sabemos por una carta de la propia Virginia Woolf. Cf. Nicolson 1977, p. 191 (L 3).

<sup>50</sup> Cf. también Hurst 2006, p. 221. Muñoz García de Iturrospe 2005, p. 313 ha analizado tam-

tra de Sófocles resonara en la memoria de la autora a través, no solo de sus lecturas del poeta griego, sino también de la novelista inglesa es plausible, dado que, como apreciara Jenkyns, la cita de George Eliot tenía, entre otras, la finalidad de subrayar la naturaleza universal de la experiencia humana, uno de los puntos en los que insiste la escritora en su ensayo ‘Del no saber griego.’<sup>51</sup> Con todo, la lectura de la edición de Jebb puede también reconocerse, como sabemos por las anotaciones del diario de la escritora.<sup>52</sup> En la introducción a la *Electra* de Sófocles, Jebb no remitía directamente al verso 770, pero sí destacaba que en la escena en la que ese verso precisamente se pronuncia, cuando Clitemnestra oye las noticias de la supuesta muerte de su hijo Orestes, la alegría se mezclaba ‘con al menos un toque de pesar natural’, *i.e.* el de haberlo dado a luz.<sup>53</sup>

Clitemnestra es, pues, para Virginia Woolf un personaje vivo y de carácter. En otro de sus más famosos ensayos, *Un cuarto propio* (1929), nombrará a Clitemnestra, junto con Antígona y otras heroínas de ficción, como emblemas de mujeres no carentes de personalidad y carácter “que han ardido como faros” en las obras de los poetas.<sup>54</sup> Está claro: Clitemnestra no solo suscita nuestras simpatías sino también nuestra admiración, siquiera por su fuerza de carácter.

¿Sería posible, en este sentido, reconocer detrás del testimonio pseudobiográfico del ensayo titulado “Profesiones de las mujeres” la luz de Clitemnestra bien este pasaje, del que ofrece el contexto completo en un exhaustivo estudio sobre la tradición clásica del concepto de culpa en la literatura inglesa femenina, relacionándolo, además, con la maternidad frustrada de la propia Virginia Woolf.

<sup>51</sup> Para Jenkyns 1980, p. 114, “George Eliot is here using Sophocles to make two favourite points. First, the nature of human experience is unchanging; those glorious emotions which the Greek poets celebrated so sublimely are still with us. Secondly, an ordinary woman like Janet Dempster, a middle-class housewife with a weakness for the bottle, is as worthy a subject for literature as princess Electra.”

<sup>52</sup> 19.08.1918. Cf. Bell 1979, pp. 184-185 (*D 1*) y *supra*.

<sup>53</sup> Cf. Jebb 2010, pp. xxxv y XLIV, así como sus comentarios a los versos 766 y 770, *ad loc.* (ed. orig. 1894).

<sup>54</sup> “Not being a historian, one might go even further and say that women have burnt like beacons in all the works of all the poets from the beginning of time—Clytemnestra, Antigone, Cleopatra, Lady Macbeth, Phèdre, Cressida, Rosalind, Desdemona, the Duchess of Malfi, among the dramatists; then among the prose writers: Millamant, Clarissa, Becky Sharp, Anna Karenine, Emma Bovary, Madame de Guermantes—the names flock to mind, nor do they recall women “lacking in personality and character.””. Cf. Barret 1993, p. 39 (*AROO* Chapter 3).

<sup>55</sup> Este ensayo procede de la conferencia que Virginia Woolf pronunció el 21 de enero de 1931 en la London and National Society for Women’s Service. Cf. Clarke 2011, p. 484, n. 1 (*E 6*).

iluminando como un faro la imaginación de la escritora?<sup>55</sup> El fantasma, el ángel de la casa al que debe eliminar la mujer que quiere dedicarse profesionalmente a la escritura, es una creación masculina que subyuga y constriñe la emancipación femenina.<sup>56</sup> La joven escritora que se rebela contra ese modelo femenino tiene algo de la furia y del odio de una Electra que se rebela con agresividad letal contra una figura maternal que se resiste a morir; pero, al contrario que aquella, esta no reivindica la autoridad patriarcal sino la pura libertad creativa. Más bien como una Clitemnestra rediviva, la mujer escritora debe eliminar toda forma de constreñimiento que le impida pensar por sí misma y expresarse libérrimamente, igual que un hombre. La mujer escritora ha de acabar con la imagen de esposa obediente y abnegada que subyuga su capacidad crítica y la obliga a la impostura de la conformidad aduladora.

## Conclusiones

Clitemnestra es, pues, para Virginia Woolf un personaje atractivo y complejo que se filtra con frecuencia en el pensamiento y la imaginación de la escritora. La heroína griega representa, por un lado, la emoción primordial del odio al enemigo y la defensa letal contra toda forma de constricción masculina. Por otro lado, a pesar de su flagrante adulterio conyugal y de la violencia empleada en la aniquilación de sus enemigos, hay en ella rasgos de carácter que suscitan, de hecho, nuestra simpatía y reconocimiento. El primero de ellos, es su asombrosa declaración del vínculo inalienable de la maternidad. Otro es su infatigable espera del fin de una guerra que aborrece y a la que bien puede atribuir buena parte no solo de sus propios males, sino también de los de muchos hombres y mujeres de su tiempo. Esta última Clitemnestra es la que podemos reconocer en la última referencia explícita al personaje en la última de sus obras, *Entre Actos*.

Escrita en tiempos de guerra y situada en una supuesta aldea inglesa, Pointz Hall, durante el verano de 1939, para la Virginia más madura de *Entre Actos*, Clitemnestra forma parte de un tiempo cíclico que está en continuo

<sup>56</sup> La propia Virginia Woolf llama a ese fantasma “El Ángel de la Casa” en clara alusión a la heroína del famoso poema de Coventry Patmore, “The Angel in the House”, cuya primera parte fue publicada de modo anónimo en 1854. Cf. Clarke 2011, pp. 480 y 484, n. 4 (E 6).

<sup>57</sup> Sobre la influencia de las teorías de Jane Harrison en esta novela lírica de Virginia Woolf, especialmente aquellas que tienen que ver con el mundo teatral dionisiaco, con Themis, y con los rituales de muerte y renovación, cf. Maika 1987.

cambio pero que permance en lo esencial.<sup>57</sup> Troya, Agamenón y Clitemnestra son apenas un vestigio de un pasado remoto que se lleva el viento, pero cuyo mundo es todavía reconocible en la tierra o en el mugido de unas vacas.<sup>58</sup> En el humorístico y satírico espectáculo teatral dirigido por Miss La Trobe,<sup>59</sup> invocada por las voces del coro que interviene intercaladamente, Clitemnestra es el emblema de una prestigiosa civilización que en cierto modo ha pasado, pero que permanece, prístina e inmutable, en la naturaleza que continuamente se renueva.

*“Los palacios se derrumban (volvieron a cantar), Babilonia, Nínive, Troya... Y la gran mansión de César... Todas derrumbadas están... El arco se hallaba donde el chorlito anida. Bajo el que los romanos pasaron... Cavando y picando, con la reja del arado surcamos la tierra... Donde Clitemnestra esperó a su señor... viendo resplandecer los fanales en las colinas... nosotros solo la tierra vemos... Cavando y picando pasamos... y la reina y la torre de las horas caen. Agamenón a caballo se ha ido... Clitemnestra no es más que... Las palabras se fueron apagando. Solo unos cuantos grandes nombres—Babilonia, Nínive, Clitemnestra, Agamenón, Troya— fueron flotando en el aire. Luego se levantó el viento y, con el murmullo de las hojas, ni siquiera las grandes palabras fueron audibles; y el público contemplaba actuar a los lugareños, de cuyas bocas abiertas no surgía sonido alguno.”*<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Para De Gay 2007, pp. 195-196, es posible reconocer en el tratamiento de la naturaleza de esta obra un juego entre la tradición romántica representada por Coleridge y la tradición post-Darwiniana. Para esta estudiosa, “the sound of the cows undoes the effects of civilisation, suggesting a return to the primal swamp which Darwin identified as the origin of all life. Even so, there are vestiges here of the Romantic notion of ‘sentient’ nature, for the mournful sound of the cows articulates the sense of loss which La Trobe is trying to convey.”

<sup>59</sup> El espectáculo compuesto y dirigido por Miss Latrobe representa, a saltos y con los medios de una compañía rural de actores, la historia de Inglaterra hasta la época actual de los espectadores.

<sup>60</sup> *“Palaces tumble down (they resumed), Babylon, Nineveh, Troy ... And Caesar’s great house ... all fallen they lie ... Where the plover nests was the arch ... through which the Romans trod ... Digging and delving we break with the share of the plough the clod ... Where Clytemnestra watched for her Lord ... saw the beacons blaze on the hills ... we see only the clod ... Digging and delving we pass ... and the Queen and the Watch Tower fall ... for Agamemnon has ridden away ... Clytemnestra is nothing but ...* The words died away. Only a few great names—Babylon, Nineveh, Clytemnestra, Agamemnon, Troy— floated across the open space. Then the wind rose, and in the rustle of the leaves even the great words became inaudible; and the audience sat staring at the villagers, whose mouths opened, but no sound came.” Cf. Kermodé 1992, p. 125 (BA).



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### SIGLAS Y EDICIONES:

- D* = Anne Olivier Bell (ed.), *The Diary of Virginia Woolf*, Volume I: 1915-1919, Middlesex, Penguin Books 1979 (ed. orig. The Hogarth Press, 1977); *The Diary of Virginia Woolf*, Volume IV: 1931-1935, Middlesex, Penguin Books 1983 (ed. orig. The Hogarth Press, 1982).
- E* = Stuart N. Clarke (ed.), *The Essays of Virginia Woolf*, Volume 6: 1933-1941, London, The Hogarth Press 2011; Andrew McNeillie (ed.), *The Essays of Virginia Woolf*, Volume II: 1912-1918, 1987, Orlando, Harcourt Publishing 1987; *The Essays of Virginia Woolf*, Volume III: 1919-1924, Orlando, Harcourt Publishing 1988; *The Essays of Virginia Woolf*, Volume IV: 1925-1928, Orlando, Harcourt Publishing 1994.
- Louise A. DeSalvo, *Melymbrosia by Virginia Woolf: An Early Version of The Voyage Out*, New York, The New York Public Library 1982.
- Louise A. DeSalvo, *Melymbrosia. A Novel by Virginia Woolf*, San Francisco, California, Cleis 2002.
- BA* = Frank Kermode, *Virginia Woolf. Between the Acts*, Oxford, Oxford University Press 1992.
- PA* = Mitchell A. Leaska, (ed.), *A Passionate Apprentice. The Early Journals 1897-1909*, London, The Hogarth Press 1990.
- L* = Nigel Nicolson (ed.), *The Flight of the Mind. The Letters of Virginia Woolf*, Volume I: 1888-1912, London, The Hogarth Press 1975; *The Question of Things Happening. The Letters of Virginia Woolf*, Volume II: 1912-1922, London, The Hogarth Press 1976; *A Change of Perspective. The Letters of Virginia Woolf*, Volume III: 1923-1928, London, The Hogarth Press 1977.
- VO* = Lorna Sage, *Virginia Woolf. The Voyage Out*, Oxford, Oxford University Press 1992.

### FUENTES SECUNDARIAS:

- Pascale Alexandre-Bergues, "Clytemnestre", en P. Brunel (ed.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Paris, Éditions du Rocher 2002, pp. 438-443.
- J. Vicente Bañuls & Patricia Crespo, "La arquitectura de la heroína trágica en Sófocles", en Francesco De Martino & Carmen Morenilla (eds.), *L'Ordin de la llar*, Bari, Levante 2003, pp. 31-102.
- J. Vicente Bañuls - Patricia Crespo & Carmen Morenilla, *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari, Levante 2006.
- Quentin Bell, *Virginia Woolf*, Barcelona, Lumen 2003<sup>2</sup> (ed. orig. 1972).
- Janet E. Case, "Women in the Plays of Aeschylus", *Proceedings of the Bombay Branch of the Classical Association* 1914, pp. 3-22.

- Emily Dalgarno, *Virginia Woolf and the Visible World*, Cambridge, Cambridge University Press 2001.
- Louise A. DeSalvo, *Virginia Woolf's First Voyage. A Novel in the Making*, London and Basingstoke, Macmillan 1980.
- Simon Goldhill, *Who Needs Greek? Contests in the Cultural History of Hellenism*, Cambridge, Cambridge University Press 2002.
- Edith Hall, "Sophocles' *Electra* in Britain", en Jasper Griffin (ed.), *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, Oxford University Press 1999, pp. 261-306.
- Edith Hall & Fiona Macintosh, *Greek Tragedy and The British Theatre. 1660- 1914*, Oxford, Oxford University Press 2005.
- William Herman, "Virginia Woolf and the Classics: Every Englishman's Prerogative Transmuted into Fictional Art", en Elaine K. Ginsberg & Laura Moss Gottlieb (eds.), *Virginia Woolf: Centennial Essays*, Troy, New York, The Whitson Publishing Company 1983, pp. 257-268.
- Isobel Hurst, *Victorian Women Writers and the Classics: The Feminine of Homer*, Oxford, Oxford University Press 2006.
- Richard C. Jebb, *Sophocles: The Plays and Fragments With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose*, Volume 6: *The Electra*, Cambridge, Cambridge University Press 2010. (ed. orig. 1894).
- Richard Jenkyns, *The Victorians and Ancient Greece*, Oxford, Basil Blackwell 1980.
- Christine Kenyon Jones & Anna Snaith, "'Tilting at Universities': Woolf at King's College London", *Woolf Studies Annual* 16, 2010, pp. 1-44.
- Vassiliki Kolocotroni, "'This curious silent unrepresented life': Greek Lessons in Virginia Woolf's Early Fiction", *Modern Language Review* 100.2, 2005, pp. 313-22.
- Theodore Koulouris, *Virginia Woolf: Hellenism, Greekness and Loss* (Thesis, Ph.D.), Sussex, University of Sussex 2005.
- Theodore Koulouris, *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, Surrey, Ashgate 2011.
- Hermione Lee, *Virginia Woolf*, London, Chatto & Windus 1996.
- Fiona Macintosh, "Viewing *Agamemnon* in Nineteenth-Century Britain", en Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall & Oliver Taplin (eds.), *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*, Oxford, Oxford University Press 2006, pp. 139-162.
- Patricia Maika, *Virginia Woolf's Between the Acts and Jane Harrison's Con/spiracy*. Ann Arbor-London, UMI 1987 (ed. orig. 1984).
- Priscilla Martin, "Meeting the Dalloways", en Sarah M. Hall, Mary Ellen Foley, Lindsay Martin & Claire Nicholson (eds.), *The Voyage Out. Centenary Perspectives*, Oxford, Virginia Woolf Society of Great Britain 2015, pp. 111-119.
- Carmen Morenilla Talens, "La *aristeia* de una mujer: Clitemnestra domina la escena",

- en Rosa Ma Cid López & Marta González González (eds.). *Mitos femeninos de la cultura clásica*, Oviedo, KRK 2003, pp. 123-149.
- M<sup>a</sup> Teresa Muñoz García de Iturrospe, “La tradición clásica en torno al concepto de culpa en la literatura femenina inglesa: de George Eliot a Virginia Woolf”, en Rosa Ma Cid & Marta González González (eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo, KRK 2005, pp. 303-326.
- K. Perry, “Janet Elizabeth Case (1863–1937)”, en R. B. Todd (ed.), *Dictionary of British Classicists*, Volume 1, A-F, Bristol, Thoemmes Continuum 2004, pp. 161–3.
- Yopie Prins, “OTOTOTOI: Virginia Woolf and ‘The Naked Cry’ of Cassandra”, en Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall & Oliver Taplin (eds.), *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*, Oxford, Oxford University Press 2006, pp. 163-185.
- Lucía P. Romero Mariscal, *Virginia Woolf y el Helenismo, 1897-1925*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim 2012.
- Phyllis Rose, *Woman of Letters. A Life of Virginia Woolf*, New York, Oxford University Press 1978.
- Brenda R. Silver, *Virginia Woolf’s Reading Notebooks*, Princeton, NJ, Princeton University Press 1983.
- Jim Stewart, “Classical shock in The Voyage Out”, en Sarah M. Hall, Mary Ellen Foley, Lindsay Martin & Claire Nicholson (eds.), *The Voyage Out. Centenary Perspectives*, Oxford, Virginia Woolf Society of Great Britain, 2012, pp. 76-83.
- Leonard Woolf, *Beginning Again. An Autobiography of the Years 1911 to 1918*, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich 1963.

MARIA DE FÁTIMA SILVA  
Universidade de Coimbra

## CLITEMNESTRA, MULHER, ESPOSA E MÃE FRANCISCO DIAS GOMES, *IFIGÉNIA*\*

**Abstract:** Written in 1798, *Iphigeneia* by the Portuguese Francisco Dias Gomes is a play belonging to the so called 'Lusitania's Arcadia', a movement for the reception of classical models in Portuguese literature. Following as its source Euripides' *Iphigeneia in Aulis*, Dias Gomes' play accentuates some of the Euripidean elements (such as the romanescque marks or political corruption), in order to produce another, innovative, proportion. Among others, Clitemnestra is perhaps the clearest novelty, designed as a kind of protagonist in the Portuguese play.

**Keywords:** Portuguese Lusitania's Arcadia, Euripides' *Iphigeneia in Aulis*, romanescque tragedy.

### Introdução

Os temas clássicos greco-latinos tiveram, na Arcádia Lusitana portuguesa<sup>1</sup>, lugar de reconhecido relevo. Inspiradas num sólido conhecimento das fontes, as recriações produzidas no âmbito deste movimento literário oscilam, como é previsível, entre a fidelidade - temática e formal - e a liberdade criativa em relação aos seus modelos. Constituem, portanto, uma etapa de interesse no estudo da recepção dos motivos clássicos em Portugal. Tendo em conta o caso particular de Francisco Dias Gomes e a proposta específica deste colóquio - a

\* Este texto foi produzido no âmbito do UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia.

<sup>1</sup> Movimento intelectual, desencadeado nos sécs. XVII-XVIII em Portugal, com o objectivo de estimular a criação literária. Sobre os seus propósitos e membros, *vide Biblos*, 1995, s. v. Arcádia Lusitana.

figura de Clitemnestra -, contam-se na sua produção dois títulos que nos permitiriam essa abordagem: *Ifigénia* (1798) e *Electra* (1799)<sup>2</sup>. Deles focaremos esta nossa análise no primeiro, onde nos parece que a Clitemnestra é reservada uma actuação bem definida no que respeita ao carácter da personagem, e ao contraste estabelecido com aqueles que são os seus habituais interlocutores, o marido, Agamémnon, e os filhos, neste caso Ifigénia em particular.

Duas informações contidas na página de rosto da edição da peça<sup>3</sup> - que se trata de uma “Tragédia” e “tirada da História Grega” - vão tornar-se polémicas com o prosseguimento da leitura. “Tragédia” é uma designação condicionada, neste caso, para uma peça que termina com final feliz: Ifigénia é salva da crueza do sacrifício, não por Ártemis, que a conduzisse ao refúgio etéreo dos Campos Elísios, mas por um Aquiles valente e fiel aos vínculos do noivado, além de campeão dos verdadeiros desígnios divinos - poupar as criaturas belas e puras que são obra dos deuses. E quanto à sua fonte, “História Grega” quer dizer *Ifigénia em Aulide* de Eurípides, para que Dias Gomes claramente remete. No entanto, a consulta da lista das personagens revela desde logo propósitos diversos no autor português. O poeta grego foi sóbrio no número de figuras; focando-nos nas centrais<sup>4</sup>, ao lado de Agamémnon, Clitemnestra e Ifigénia, Eurípides inclui apenas Menelau e Aquiles, deixando, à primeira vista, valorizada a intriga doméstica sobre a política. Ora nesta perspectiva de fundo, a opção do dramaturgo português é claramente outra; o leitor da peça

<sup>2</sup> Francisco Dias Gomes (1745-1795) desenvolveu a sua actividade como poeta e crítico, sem ter colhido uma grande ressonância junto do público. De inspiração clássica, conta-se na sua produção, além das duas tragédias acima mencionadas, um poema épico intitulado *Henriqueida* a propósito da conquista de Ceuta. As leituras que fez de Camões ou António Vieira justificam vagas marcas nas suas composições dramáticas. Não deixam de ser interessantes as reescritas que faz de *Electra* e *Ifigénia*, que documentam um bom conhecimento das fontes clássicas correspondentes e uma manipulação interessante dos motivos míticos.

<sup>3</sup> *Ifigénia. Tragédia de Francisco Dias*. Lisboa: Oficina de João António da Silva. Impressor de Sua Majestade 1798. As remissões serão feitas para as páginas desta edição e transcritas com actualização gráfica.

<sup>4</sup> A estas personagens centrais, Eurípides associou o Velho e um Mensageiro; Dias Gomes, por seu lado, um Soldado e Sinon, um malfeitor encarregado de um homicídio - de Nestor - encomendado por conspiradores, Ulisses e Calcante. O coro desaparece na versão portuguesa, ainda que (34) Clitemnestra se refira a Ifigénia, no seu sofrimento perante a notícia do sacrifício, como “rodeada de virgens”, no que sugere uma ténue alusão ao coro euripídiano de jovens solidárias com a princesa. A peça está escrita em verso branco e num estilo compatível com o séc. XVIII.

ficará surpreendido ao verificar que, à supressão de Menelau, corresponde a inclusão de Calcante, Nestor, Ulisses, Ajax e Diomedes. Ou seja, parece previsível - e a realidade da peça não o desmente - que a componente militar - ou homérica, se quisermos - e a política têm uma dimensão valorizada. É, portanto, num universo maioritariamente masculino e guerreiro que Clitemnestra é agora chamada a agir.

À partida, os dados essenciais do modelo grego são reconhecíveis. Estamos em Áulide, a assistir à inibição da partida para Tróia das forças aqueias causada pela falta de ventos; Agamémnon está confrontado com a necessidade de solucionar a questão com o sacrifício da filha; Clitemnestra e Ifigénia encontram-se no acampamento, porque está iminente o casamento da princesa com Aquiles; vontades divinas e humanas competem sobre o futuro de uma jovem, dividida entre a promessa legítima de felicidade e a ameaça de uma morte precoce<sup>5</sup>.

No entanto, explorando a flexibilidade do mito, Dias Gomes introduz novas dosagens nestes dados essenciais, para conduzir a efeitos inovadores. Talvez a primeira observação deva ir para Ifigénia, neste caso uma figura apagada, imatura<sup>6</sup>, aflita, que não se redime pela oferta voluntária da própria vida por uma causa maior<sup>7</sup>. É isenta da reviravolta tantas vezes censurada na heroína de Eurípides, quando passa da resistência à morte que o simples instinto de sobrevivência lhe dita, à declaração da sua vontade de morrer em nome dos

<sup>5</sup> O comentário de O'Connor-Visser 1987, p. 179 à proporção entre divino e humano na peça de Eurípides - "as personagens humanas são responsáveis, a deusa mantém-se no pano de fundo" - aplica-se, com maior desfasamento ainda, à peça de Dias Gomes. Afinal, neste caso, o sacrifício dispensa mesmo a intervenção da deusa, porque não passa de uma manobra humana desencadeada por Calcante e Ulisses, em nome de ocultas ambições.

<sup>6</sup> A própria mãe a caracteriza, desde o início da peça, como "espírito ainda novo e débil, / ainda não acostumado ao grande mundo".

<sup>7</sup> Num apelo à divindade para que a salve da situação limite em que se encontra, a Ifigénia portuguesa só tem palavras para a valorização dos seus méritos, que lhe podem ser de alguma esperança de vida no momento (65): "Se vês em meu espírito traçada / do negro crime a mácula nefanda / ah caia, para exemplo dos mundanos, sobre meus tristes, e cansados dias todo o rigor da cólera celeste. / Mas se em minha alma cândida e singela / tem domicílio amável a inocência, / não consintas que eu seja cruelmente / triste holocausto às aras consagrado." Há, de resto, que lembrar que a única versão antiga do sacrifício de Ifigénia que o tornava voluntário é esta de Eurípides. Nos outros casos mais conhecidos em que o motivo é relatado - Ésquilo, *Agamémnon* 228-247, Eurípides, *Ifigénia entre os Tauros* 359-365 -, Ifigénia reagia e era levada à força para o altar.

interesses da Grécia<sup>8</sup>. A jovem perde também, na versão portuguesa, a emoção da filha devotada, que tem pelo pai uma preferência e um afecto especial como sua primogénita<sup>9</sup>. Não há qualquer relação directa entre a princesa e o comandante dos Aqueus. A nova Ifigénia é sobretudo a noiva, que debita perante Aquiles promessas convencionais de lealdade exigíveis a uma boa esposa<sup>10</sup>; além de ser uma voz que, sob as alegrias da festa nupcial, exprime, quase à maneira do coro de Ésquilo no *Agamémnon*, uma vaga e, à primeira vista, injustificada angústia<sup>11</sup>, que vem a revelar-se como uma espécie de profecia. Logo, o apagamento de Ifigénia, no *Árcade*, promete que as luzes da ribalta se voltam noutra sentida.

O sacrifício, uma exigência dos deuses de que toda a acção depende, se já pode, em Eurípidés, sugerir dúvidas sobre a sua veracidade<sup>12</sup>, torna-se, no autor português, numa conspiração pura e simples, que as figuras ambiciosas

<sup>8</sup> Sobre esta questão tão discutida, *vide* Siegel 1980, pp. 300-321.

<sup>9</sup> Vale a pena recordar o tom emotivo com que Eurípidés constrói a cena do encontro entre pai e filha. *Philia* é palavra que, em todos os tons, percorre este encontro. A jovem corre, antes dos demais, a saudar um pai «querido» (*Ifigénia em Aulide* 630); e não se poupa a ternuras infinitas, conhecida que é a sua tendência de “predilecta do pai”, que retribui com um fascínio particular pelo progenitor (638). Abraços (635-637), beijos (679), doces palavras (648, 652), misturam-se com uma profusão de termos de parentesco, de onde avulta uma *philia* especial que liga um pai a uma filha (*patêr*, 632, 635, 640, 641, 642, 652, 656, 662, 664, 665, 667, 669, 670, 672, 676; *téknon*, 638, 643, 649); *vide* McDonald 1990, pp. 69-84.

<sup>10</sup> 21: “Se posso merecer algum tributo / da vossa generosa condição, / seja-lhe objecto o vivido desejo, / que de vos merecer em mim se acende, / e o profundo respeito, que concebo / pelas vossas heróicas qualidades”.

<sup>11</sup> Perante o anúncio do noivado e de todo o ambiente festivo que o rodeia, Ifigénia não deixa de confessar à mãe estranhas apreensões (3): “Não sei, Senhora, que desgosto acerbo, / que mal cruel, que interior tumulto / o coração me oprime noite e dia”; ou ainda (15): “No centro de tão puras alegrias, / não posso descobrir que mágoa interna / pesa sobre o meu peito atribulada”.

<sup>12</sup> Muito a propósito O’Connor-Visser 1987, pp. 179-180 sublinha como na peça de Eurípidés escasseiam os argumentos em favor do sacrifício, em contraste com alusões permanentes aos sentimentos de medo, loucura, paixão, vividos pelas diferentes personagens. Logo parece ser a irracionalidade das emoções o que sobretudo comanda a acção. Em concomitância, Powell 1990, p. 190 insiste na predominância na peça de um sentido “social e político”, pondo a questão religiosa no plano de um pretexto desencadeador de reacções humanas. Por fim, Bonnard 1945, p. 88 não hesita em afirmar: “Ártemis desencadeia todo o drama através do oráculo que Calcas dá a conhecer. No entanto, mal que anunciado por um sacerdote suspeito, este oráculo é posto ao serviço de interesses públicos duvidosos. (...) Esvaziado de qualquer conteúdo divino, se é que alguma vez o teve, ele alimenta-se e engorda-se de maléficas paixões humanas”.

e falsas de Ulisses e Calcante manipulam<sup>13</sup>. O primeiro usando a sua famosa capacidade retórica, o segundo valendo-se do ascendente como intérprete dos deuses, ambos actuam de forma a colocar o chefe que é Agamémnon numa situação sem saída, explorando-lhe a conhecida fraqueza e hesitação. Não o fazem desta vez - tal como em Eurípidés - à distância, no segredo conspirativo do acampamento. Enchem a cena, ganham corpo e exibem a distorção de carácter de que são dotados.

A Ulisses, Dias Gomes atribui, antes de mais, um papel inspirado no Velho servo de *Ifigénia em Áulide*, aquele que, na abertura da peça, ouve as confidências de um monarca angustiado e procura apelar-lhe ao sentimento aristocrático de herdeiro de um nome de família. O novo Ulisses inspira-se nas suas palavras<sup>14</sup>, mas não nos seus sentimentos de lealdade e compreensão. Multiplica argumentos sobre as qualidades de Agamémnon<sup>15</sup> e os deveres que o nome de 'Atrida' implica, lembra a responsabilidade política de um comandante a quem a Grécia confiou os propósitos de uma enorme campanha<sup>16</sup>. Só

<sup>13</sup> Eurípidés rodeou Agamémnon de diversos rivais, cada um com as suas ambições próprias, mas disponíveis para jogos de interesse, de onde *philia*, a solidariedade, desapareceu, arredada pelo peso mais determinante de *philotimia*, a ambição de prestígio. São eles máscaras contrastantes que, da distância, sem virem a cena, assaltam o comando de Agamémnon. O Atrida conhece-os bem e prevê-lhes os golpes. Antes de mais, assoma-lhe à lembrança Calcas o adivinho (*Ifigénia em Áulide* 518-521), detentor de um saber profético que o põe na intimidade de todos os segredos. Conhecedor ou mesmo revelador de um oráculo que exige uma decisão de Agamémnon, o profeta irá usá-lo, não de acordo com a prudência, mas em consequência daquela 'maldita ambição' que é pecha dos da sua classe. Se Calcas identifica o grupo malquistado dos adivinhos, Ulisses surge também como uma outra ameaça poderosa (*Ifigénia em Áulide* 522-533), a dos chefes populares, os demagogos exímios no uso de uma retórica persuasiva. Dias Gomes traz Ulisses e Calcante ao convívio do seu público para lhes refinar os contornos. Ambos conspiram no sentido de chamar a si o poder (12-14), aliados nos propósitos, mas desconfiados da própria rivalidade mútua. Basta ouvir, em solilóquio, Ulisses e a confissão das suspeitas que alimenta pelo seu cúmplice (14): "Espírito subtil, não me penetras. / Por mais que empregues dolos e artifícios / nunca lerás no fundo da minha alma / meus ocultos designios. Em ti ferve, / em ti lavra a peçonha, que em teu peito / o furor derramou do ódio cruento. / (...) Emulação em mim nobre e sublime / para enfim conseguir os meus intentos / me faz aproveitar sagaz e astuto / de quanto me oferece a ocasião".

<sup>14</sup> 7: "Em que profundo pélago de ideias / vaga o vosso conceito cuidadoso? / Nem sempre em acção viva achar-se deve / o régio pensamento, que domina, / que o ceptro empunha sobre tantos povos. / Convém, Senhor, dar pausa algumas vezes".

<sup>15</sup> 8: "Para um ânimo grande como o vosso / não pode haver fadiga, que o soçobre. / Tal no meio dos mares um rochedo / sempre imóvel resiste às tempestades".

<sup>16</sup> 8: "Sobre o vosso imortal merecimento, / fixou a Grécia a vista, e em vossa dextra / pôs da sua vingança o raio ardente: de vós depende a glória do seu nome".



que, ao parecer defender o nome e a honra de Agamémnon, está na verdade a salvaguardar esconsos objectivos pessoais. A ironia dos elogios que profere é gritante, para um leitor/espectador que só tem visto no Atrida fraqueza. O seu papel, nesta intervenção retórica, é pôr de lado as determinações divinas ou os valores familiares, para se fixar apenas no código do aristocrata e do militar<sup>17</sup>. Perante as hesitações do interlocutor, que se refugia em sucessivos ‘oxalá’ - 8: “Oxalá nunca em mim depositasse / a generosa Grécia o ceptro e o mando ...”, “Oxalá que em meus ombros não tomasse / tanto peso de bélicos cuidados” -<sup>18</sup>, num debitar constante de fraquezas, Ulisses exorbita nos incentivos. Quando Agamémnon lembra a pressão da vontade divina, o rei de Ítaca sublinha o privilégio que é matar uma filha, cometendo-se assim, no curriculum de uma família gloriosa, um acto superior aos dos antepassados (9): “Maior glória / nisso tereis, Senhor, que os mais tiveram; / e se erguerá com voos mais sublimes / vosso merecimento esclarecido”. Por magia da argumentação, um pai angustiado com a responsabilidade pela morte da filha parece transformar-se num privilegiado dos deuses e do destino<sup>19</sup>. Um trocadilho retórico sobre o que é ser ‘pai’ - ‘da pátria’ antes de o ser dos próprios filhos, 10 - e uma última palavra para a ‘fama’ decidem Agamémnon, tão frágil nas convicções como nos sentimentos<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Este é um efeito que Dias Gomes obtém com a substituição do Menelau euripidiano, membro de uma família em crise, por Ulisses, não mais do que um companheiro de armas.

<sup>18</sup> Curiosamente Blanchard 1945, p. 91 usa o mesmo tipo de frases hipotéticas ao comentar a personalidade de Agamémnon em *Ifigénia em Áulide*: “Sensível, ou mesmo demasiado sensível, Agamémnon abunda em boas intenções, numa ternura fácil, em sonhos agradáveis para os seus, em belos projectos para a pátria e para si próprio. Ama a filha: quereria vê-la feliz, bem casada, rica em amor e beleza. Ama a Grécia: quereria vê-la independente e orgulhosa. Ama os homens e a glória: quereria deixar uma fama ilustre para a posteridade. Quereria!... A sua vontade só se pode definir no condicional, não tem lugar no real, que não saberia modelar com decisão”.

<sup>19</sup> De uma forma lacónica, o Agamémnon na versão portuguesa enuncia o mesmo dilema que afligia o seu modelo (10-11): “Se consultar as leis da natureza, / pai devo ser primeiro, e depois rei”; “Primeiro houveram pais, que reis houvessem”; “calem-se as leis da natureza, e cessem / os clamores altíssimos da Grécia”.

<sup>20</sup> Para que não restem dúvidas das debilidades desta decisão, Dias Gomes cria uma cena entre Ulisses e Calcante, em que os dois conspiradores tomam consciência da atitude adoptada por Agamémnon (11). Surpreendentemente o próprio profeta, na peça o paradigma da ambição, não deixa de analisar como, no monarca, o mesmo impulso de alma pode causar as mais estranhas reacções (11): “Que nele pode mais motivo humano / do que a causa do céu anunciada / pela voz dos oráculos divinos? / É possível que sombras ilusórias, / e que só têm fantástica existência

Uma outra cena de persuasão tem ainda Ulisses por protagonista, procurando influenciar dessa vez Aquiles (45-48). Os argumentos que usa não podem ser os mesmos, assim o dita uma noção esclarecida de *kairós*, o sentido da oportunidade. Para com o senhor da Ftia, Ulisses insiste sobretudo na dívida contraída: não teria Aquiles tido a oportunidade de fazer valer os seus méritos numa luta à sua medida, não fosse Ulisses ter-lhos descoberto e tê-lo incentivado a mobilizar-se<sup>21</sup>. Em quem o ouve desta vez, porém, não encontra hesitação ou credulidade, mas cepticismo<sup>22</sup>. Aquiles conhece-lhe a falsidade, não abdica de salvar Ifigénia, mesmo se, por um momento, o canto da glória parece seduzi-lo<sup>23</sup>.

Por seu lado Calcas revive, em tons carregados, a desconfiança tradicional sobre a classe dos adivinhos<sup>24</sup>. Em paralelo com Ulisses, também ele desen-

/ neste sonho da vida fraudulento / mais domínio tivessem na alma invicta / do impávido Agamémnon! Tanto podem / do frágil mundo as sugestões aéreas?”. No entanto, esta versão cínica dos conspiradores - que não deixa de ser realista face ao que a peça nos vai mostrando como as reacções de Agamémnon - encontra na opinião de Nestor uma outra leitura; confrontado com a revelação da dor de um pai - que é maior do que o empenho do general pela campanha em perigo - que se vê compelido a matar a filha, a prudência do rei de Pilos encontra palavras de elogio para definir o Atrida (38): “Como possível é que, na grande alma / do forte, do invencível Agamémnon, / entrar pudesse tanto sentimento? / Quem sempre foi modelo de constância, / de heróico esforço e de prudência rara, / há-de ceder aos golpes da desgraça?”. E porque lhe reconhece, sob a imagem da dor, o sentimento, propõe-se a ouvir-lhe as confidências e partilhar-lhe as lágrimas. A disparidade das opiniões vai modelando o comportamento do Atrida: de débil e crédulo, ele passará a agir em favor da defesa de Ifigénia, desde que outros aliados poderosos - Nestor e Aquiles, paradigmas de prudência e vigor (48) - dêem força ao seu braço e ao seu propósito. Não deixa de haver, mesmo se com traços ligeiramente diversos, concomitância com as grandes linhas que Blanchard 1945, p. 91 esboça no retrato do Agamémnon de *Ifigénia em Áulide*: “A vontade de outrem fá-lo logo duvidar da sua. Flutua ao ritmo dos seus próprios sentimentos. Se um dos seus projectos, ou se um dos seus afectos contraria o outro - o pai bom, a personagem distinta, o sonhador impenitente -, ei-lo desamparado, incapaz de escolher um partido e de se manter firme. (...) Porque todo o obstáculo à sua vontade incerta converte-se em destino aos seus olhos inseguros”.

<sup>21</sup> 45: “Como é possível / que contra vós soberbo conspirasse / quem vos tirou da torpe escuridade, / e na estrada vos pôs da ilustre glória?”; 46: “Eu conheci primeiro que vós mesmo / quem era Aquiles ...”; 46: “Ah! Que fora de Aquiles, se não fosse / o cuidado solícito de Ulisses! / Viria a ser por suas acções claras / glória da Grécia, pasmo do universo?”.

<sup>22</sup> 45: “Ide. As vossas razões já não escuto. / Os vossos artificios fraudulentos / já de todo me têm capacitado, / que a fê pura, e gentil sinceridade / no vosso coração não têm entrada”.

<sup>23</sup> 46: “Na parte mais sensível da minha alma / me ofendestes, Ulisses; mas a força / das vossas expressões me ilude, e prende. / Porém que digo?...Ah! ... sim, cara Ifigénia ...”

<sup>24</sup> Sobre a hostilidade que, no teatro de Eurípides, é com insistência manifestada contra os

volve diligências conspirativas, escudado no que diz ser a vontade dos deuses<sup>25</sup>. O traço central da sua personalidade, que se exprime com a palavra ‘fanatismo’, torna-se claro por um novo contraste, desta vez com aquele que encarna, na intriga, a voz da prudência: o velho Nestor. Revestido do ascendente homérico, que lhe dá a idade e a experiência, ao rei de Pilos cabe a verdadeira análise e a denúncia dos argumentos que ambos os conspiradores utilizam. E sobre os adivinhos, Nestor não tem dúvidas; a Aquiles ele adverte (29): “Vós não sabeis a quanto excesso chega / esse monstro a quem chamam fanatismo. (...) Ele nasce / da mais profunda e estólida ignorância. / Ele dela se nutre (...) / E da religião no sacro manto / impiamente envolvido, ímpios horrores, / negras atrocidades executa. (...) O céu tem na boca, o inferno n’alma”. E se uma razão é preciso encontrar para tal excesso, Nestor vê-a na vaidade de quem se considera superior a todos os mortais e se julga capaz de dirigir os destinos da Humanidade (30). Como mais tarde, sem quaisquer dúvidas, se refere à credulidade que Agamémnon tem nos adivinhos com uma convicção impressiva (43): “Vejam a quanto chega a vil cegueira / e as tristes ilusões do fanatismo, / que o carácter sinistro de Calcante / esconde à Grécia ilusa, e fascinada!”. Pela sua lucidez, Nestor fica na mira dos conspiradores<sup>26</sup>, que não hesitam em contratar um homicida, Sínon, disposto a eliminar essa voz de resistência. Mas até este, para evidenciar a desmesura imoral de Ulisses e Calcante, se deixa impressionar pela dignidade de Nestor; baixa a arma assassina e pede perdão à sua vítima por um acto tresloucado que não chega a consumir-se (48-51, 57-61).

É neste quadro, de valores masculinos e militares em crise, de ambições e falsidades, de fraquezas e conspirações, um mundo desconhecido à sensibilidade feminina, que Clitemnestra terá de intervir como mulher, esposa e mãe.

adivinhos, cf. *Hipólito* 1059, *Ifigénia entre os Tauros* 572-575, *Helena* 753-757, *Fenícias* 772, fr. 795 N<sup>2</sup>; e também, em Sófocles, *Antígona* 1055.

<sup>25</sup> Também em *Ifigénia em Aulide* lhe cabe anunciar a Agamémnon a exigência do sacrifício (89-91, 358-359).

<sup>26</sup> Não se enganam os dois conspiradores, porque de facto está na prudência de Nestor a arma mais valiosa contra a sua traição. É ele quem vai desmentindo a veracidade da exigência divina e quem industria a reacção de Aquiles e de Agamémnon.

## 2. Clitemnestra

Clitemnestra tem, nesta peça portuguesa, um papel relevante. Perante o apagamento de Ifigénia e o universo de intrigas masculinas que servem de contexto à sua actuação, ela sobressai como imagem do gineceu, e desempenha, com elevação, os papéis que a convenção lhe estabelece: de esposa e mãe<sup>27</sup>.

### 2.1. A esposa

O que, em Eurípides, era sobretudo distância e fractura entre o casal régio de Micenas desaparece em Dias Gomes, permitindo-lhe criar a imagem de um casal afectuoso e solidário. Há, no entanto, algo que no autor português sobrevive do seu modelo: as personalidades antagónicas do par régio. Agamémnon continua a ser sobretudo o chefe hesitante<sup>28</sup>, na versão portuguesa mais crédulo sobre a veracidade dos motivos daqueles que lhe sugerem o sacrifício, Calcante e Ulisses, o que o redime de uma certa frieza de sentimentos para com a filha; Clitemnestra, por seu lado, é mais decidida e actuante na defesa de Ifigénia. Mas nem por isso um afecto autêntico deixa de existir entre marido e mulher<sup>29</sup>.

Uma primeira marca deste novo estilo de convívio conjugal é deixada desde a cena de abertura, aquela em que Agamémnon é chamado a participar da alegria da rainha perante as bodas iminentes de Ifigénia com Aquiles. É certo

<sup>27</sup> Esta é uma escolha que subverte a versão de Eurípides; nela a acção está centrada em Agamémnon, o chefe supremo dos Aqueus em Tróia, encarnação do poder, da tradição, dos valores másculos e militares, sem deixar de ser, numa outra face privada, o marido e o pai de família; em contraponto, ergue-se a heroína frágil e feminina que é Ifigénia, quase criança ainda, emotiva, crédula, o produto ingénuo de afectos em família, que a vida até agora resguardou. São os valores contraditórios representados por estas duas figuras a chave de leitura da peça euripidiana.

<sup>28</sup> Sobre a figura de Agamémnon na peça de Eurípides, *cf.* Siegel 1981, pp. 257-265.

<sup>29</sup> A caracterização que Blanchard, 1945, p. 92 faz da Clitemnestra euripidiana define em poucas palavras este fosso de personalidade: “Esta mãe vibrante é a senhora da casa. Nesta família em que os homens são todos sensibilidade e nervos, ela é toda vontade. Espera-se que a sua energia leve facilmente a melhor sobre o marido indeciso. Tem orgulho de si própria e tem esse direito. Levou a vida por diante com sucesso: cumpriu o seu papel de esposa de um marido que desposou contra vontade, teve filhos como devia, educou-os como devia, manifestou todas as qualidades exigíveis - esposa fiel, boa mãe, dona de casa perfeita. É uma burguesa rematada”. Toda uma outra figura distinta da criada por Dias Gomes.

que o Atrida atraiu a filha a uma cilada, mas mesmo assim não teme o encontro com a mulher<sup>30</sup>. Não espera que ela o procure, vem de livre vontade anunciar que tudo está pronto para a boda. Talvez seja até passível de uma acusação de maior cinismo, na forma mais tranquila como manipula o engano; mas há também que reconhecer que Clitemnestra lhe é mais próxima e menos temível do que a euripidiana. É igualmente perceptível que não usa o nome de Aquiles a ocultar do interessado, porque o rei da Ftia sabe do casamento e aceita-o com orgulho<sup>31</sup>. Ou seja, o casamento não é um simples pretexto, existe uma boda prevista e próxima, que enche a cena de um ambiente de festa, apesar das sombras que oculta. Daí que, para tranquilizar Clitemnestra, o Atrida faça uma longa descrição dos preparativos que não o são - numa leitura nas entrelinhas - apenas de um sacrifício, mas de um verdadeiro banquete de casamento<sup>32</sup>. Para

<sup>30</sup> Em *Ifigénia em Áulide*, Agamémnon era informado por um mensageiro da chegada de Ifigénia e, de modo inesperado, da vinda de Clitemnestra a acompanhar a filha. A sua reacção era de temor perante o encontro iminente com a rainha (*Ifigénia em Áulide* 454-459), dada a mentira e a decisão do sacrifício por que se sentia responsável.

<sup>31</sup> Eurípides explorou toda a ambiguidade que rodeia a posição de Aquiles, como noivo prometido a Ifigénia, dentro de uma ficção de sponsais inventada por Agamémnon. De prometido Aquiles teve apenas o nome, no contexto de uma cilada, e nada mais (*Ifigénia em Áulide* 903-904). Mas, mesmo se involuntariamente, o Pelida contribuiu para a condenação de Ifigénia com o simples boato a que emprestou o seu nome (908); cabe-lhe, portanto, tomar a defesa da vítima, que o é também da sua dignidade e pergaminhos. A persuasão que o seu nome exerceria sobre a condescendência de Clitemnestra, se lhe fosse apresentado como o de um pretendente para a filha (964), seria um recurso a que o Pelida se teria disposto, no objectivo, que considera superior, de servir os interesses do exército.

Outra é a leitura de Dias Gomes. É verdade que Aquiles estranha a presença das duas mulheres no acampamento (20), mas não mostra qualquer estranheza perante a justificação de Clitemnestra de que ali estão para que se proceda ao casamento: “Não soam da vitória assinalada / mais docemente os ecos gloriosos / no íntimo secreto da minha alma, / do que as vozes amáveis, que anunciam / a minha sem igual felicidade”. Com a noiva passa a travar um diálogo cortês, adequado à proximidade de um casamento, que não existe no modelo grego. Como nenhuma denúncia do sacrifício ainda transpirou, a alegria da festa expande-se. Não sem que, no entanto, por ironia calculada, a palavra ‘sacrifício’ venha com alguma insistência aos lábios de Aquiles (21): “Palmas, despojos, ínclitos triunfos, / monumentos ilustres da vitória, / como nobres tributos gloriosos / daquele vivo amor, que vos consagro, / vos ofereço em puro sacrifício”; e adiante, num compromisso de esforço em terreno de guerra em honra da noiva e do comandante, Aquiles repete (22): “... amor e pátria / poderão tudo em mim (...) / Ambos terão no centro da minha alma / e templo, e altar, e culto, e sacrifício”.

<sup>32</sup> 5: “As áureas taças de fervente mosto, / e de himeneu as tochas rutilantes, / os cristalinos vasos de água pura, / sacras vendas, cutelos reluzentes / mostram as mesas de alvo linho oroadas”.

terminar, mesmo assim, com uma profunda ironia (5): “Ó queira abençoar o céu propício / as puras intenções dos meus desejos!”.

A um crescendo de entusiasmo que a chegada de Aquiles desencadeia em Clitemnestra, corresponde no Atrida um acréscimo de abatimento. A iminência da boda deixa-o contrafeito, de semblante carregado, mergulhado numa tristeza incompreensível. É nesta moldura que tem lugar uma cena de verdadeira cumplicidade conjugal. Clitemnestra mostra-se solícita e compreensiva, a confidente segura para as angústias do marido<sup>33</sup>. Entre o casal trocam-se termos de afecto e proximidade (“esposa amada”, 17, “novas demonstrações de amor intenso não preciso de vós”, 18). As palavras da esposa são de uma parceria empenhada (17-18): “Padecer igualmente vossas dores, / ter quinhão igualmente em vossos males, / é o ardente desejo que me anima. / Ele abona, ele atesta aquele afecto, / que sempre vivo n’alma vos consagro. / (...) Avive-se em meu peito enternecido / o mesmo mal, o mesmo sentimento, / que em vossa alma se nutre e se enfurece”. Em toda esta cena se insiste nos sentimentos que ligam os dois, com uma carga de adjectivos intensivos. É esta uma nota inovadora em relação a Eurípides, substituindo o amor paterno pelo conjugal.

Breve chega também o adensar enigmático dos motivos ocultos de Agamémnon, através da voz venenosa de Calcante. O que em Eurípides era uma lição de lealdade, de um velho servo que pretendia, com a denúncia clara do sacrificio, proteger as senhoras do palácio, converte-se em Dias Gomes num espectáculo de cinismo, em que o profeta continua a ser protagonista. Simulando a angústia de ter de anunciar uma ordem divina que lhe repugna, Calcante tem o condão de mudar em trevas o que até aí era luminosa alegria. E mesmo assim, deixa ainda em dolorosa ambiguidade algo de sério que se oculta.

Quando enfim a revelação se desvenda sem mais ambiguidades, o leitor atento não deixará de notar, porém, que a princípio nem uma só das censuras de Clitemnestra se dirige, reprovadora, a Agamémnon. São os deuses que ela culpa, e as tramas dos mortais ambiciosos. Bem ao contrário de Agamémnon, ela não tem ilusões sobre a falsidade de Calcante; percebe-lhe os desígnios, não acredita nas mensagens divinas que o profeta anuncia, verifica os resul-

<sup>33</sup> 17: “Se algum desgosto oculto, ou mal intenso / se insinuou no vosso coração, / onde por não poder evaporar-se / horrorosos estragos exercita; / ah! seja lícito a um herói guerreiro / manifestar seu peito à cara esposa. / A dor que se publica, não se ateia. / A quem padece é doce refrigério / patentear seu mal a quem sensível / saiba chorar com ele a sua pena”.

tados nefastos da persuasão por ele conseguida. Se alguma censura tem para com o marido é apenas a de se ter deixado convencer com uma credulidade ingénuo (34): “E tanto pôde / com sugestões no peito de Agamémnon, / que este enfim consentiu ...”.

Mas a tensão criada por um certo sentimento de impotência há-de trazer as naturais reprovações face àquele de quem a decisão do sacrifício enfim depende. Tal acontece no momento crucial, justamente quando Agamémnon parecia incapaz de resistir às pressões que Ulisses não abrandou junto das suas dúvidas. Aí o Atrida teme a visão da mulher e as censuras que não se fazem esperar. Afirmções de lealdade e compreensão dão lugar à denúncia e ao insulto - “tu com as tuas malvadas sugestões / urdiste a tela enorme destes males” (63); Agamémnon é responsabilizado por mais do que credulidade, por um tremendo barbarismo; “coração duro e ferino”, “bárbaro”, “cruel” (63) são censuras que estabelecem todo um outro tom de convívio entre o casal.

## 2.2. A mãe

É no entanto como mãe que, sobretudo, Clitemnestra ocupa a abertura da peça de Dias Gomes. Vemo-la já em Áulide - sem que para os motivos da sua chegada nos sejam dadas neste momento informações<sup>34</sup> - a viver dias de alegria perante a iminência das bodas de Ifigénia com Aquiles. Este é, portanto, o tom marcante na abertura, o da luz e da festa, que há-de culminar no *happy end* do apaziguamento final<sup>35</sup>. Mas para aí chegar é preciso percorrer um longo

<sup>34</sup> Lembremos que, em Eurípides, a abertura da peça é preenchida com a angústia de Agamémnon, arrependido de ter mandado a Clitemnestra uma carta, com o pedido da vinda da filha a Áulide, para o casamento com Aquiles. Vemo-lo de seguida confrontado com as censuras de Menelau, que o não deixa desistir do dolo antes tramado contra os interesses da sua casa. Estamos portanto em plena intriga política. Dias Gomes prefere adiar estas questões - que sumaria mais adiante, numa cena em que Agamémnon toma por confidente Nestor (39-41). Do modelo grego, o autor português preserva um Atrida tomado de aflição, que abre a alma a um interlocutor que substitui o Velho servo; ser humano vulgar, sob as galas de uma tradição de aristocratas, o chefe que se chama ainda Agamémnon inveja, em Eurípides, os que são, no mundo que o cerca, as criaturas comuns, a quem a desqualificação social, a idade ou o sexo concedem uma tranquilidade feliz (a mesma ideia é expressa por Eurípides em *Hipólito* 1013-1014, 1019-1020, *Ion* 595-601, 633-647). Na versão portuguesa, o rei de Pilos, também ele um nobre, está noutra posição neste diálogo. Pode até, em vez de estimular em Agamémnon os brios aristocráticos, incentivá-lo a dar largas à emoção e ao sofrimento, e a não se envergonhar de verter algumas lágrimas. Por outro lado o papel de Menelau é substituído nesta versão por Ulisses e Calcante.

<sup>35</sup> Com este desfecho feliz, Dias Gomes elimina um dos aspectos marcantes da versão euri-

caminho de adversidades e perigos. Ora em todo este percurso, a senhora de Micenas é o verdadeiro fio condutor da acção.

Clitemnestra veste a pele de uma grande dama aristocrática, enquadrada numa das mais distintas famílias da Grécia, que rejubila perante um noivo para a sua primogénita, cujo estatuto só pode satisfazer os seus maiores anseios (3; cf. 15): “Filha do maior rei da ilustre Grécia / glória serás do tálamo sublime / do mais invicto herói”<sup>36</sup>. Quaisquer maus pressentimentos ou hesitações que perceba em Ifigénia interpreta-os como fruto da ingenuidade de uma jovem mal saída da protecção do palácio paterno; preocupa-se então, como mãe responsável, em justificá-los e pacificá-los<sup>37</sup>. No seu entusiasmo, nem dá ouvidos às tímidas, mas perspicazes, interrogações de Ifigénia: qual a justificação para que as bodas de uma princesa decorram num acampamento militar, em tempo de campanha? Se excepcionais - justifica a rainha -, elas correspondem à própria excepcionalidade de tal casamento. E com esta justificação, cala receios, firme na sua ventura e imune a qualquer sombra de ameaça.

Se preocupações tem são para a demora do noivo, que tarda em chegar. Será que se arrependeu e frustrou, com a ausência, um quadro tão perfeito? É mesmo camoniano o estilo que adopta para exprimir as suas apreensões pelo falhanço de um casamento, onde associa pergaminhos a emoções verdadeiramente românticas (5): “Mudam-se os pensamentos com a ventura: / não sabe o

pidiana e razão principal da sua tragicidade: aquele que, se traz a cena promessas de felicidade, as usa sobretudo para marcar a grandeza generosa que esta morte precoce acarreta.

<sup>36</sup> A Clitemnestra de Dias Gomes mantém os critérios do seu modelo grego na avaliação de um *aristeus*, o ser superior por que aspira como noivo para a princesa de Micenas: a família, *génos*, o ascendente aristocrático, que constitui, na tradição, uma condição de prestígio (*Ifigénia em Áulide* 855-856), avulta nas preocupações de ambas as figuras maternas. Segura de que a aliança que se prepara é consonante com as prerrogativas da casa de Atreu (*Ifigénia em Áulide* 625-626), Clitemnestra exige do marido informações precisas sobre o que para ela constitui a ficha identificativa de um verdadeiro *aristeus* (*Ifigénia em Áulide* 695-696): se do noivo conhece o nome, quer conhecer-lhe a raça e a origem.

<sup>37</sup> 4: “As pesadas fadigas da viagem; / a estranha vista do acampamento; / duzentos mil feozes combatentes; / armas, cavalos, bélico aparato, / tudo é vista importuna aos vossos olhos / somente acostumados ao que ostentam / os áureos tectos do palácio real, / onde viste primeiro a luz do dia. / Tudo pode influir diverso efeito / no vosso espírito inda novo e débil, / inda não costumado ao grande mundo”. Ao mesmo tempo, de certa forma Clitemnestra está a debitar elementos informativos que são próprios de um prólogo: a identificação da protagonista e as condições prévias à situação em que se encontra. Já no início do Acto II, uma cena com o mesmo contorno (*vide infra*) se repete com a chegada de Aquiles, em que Clitemnestra volta a calar receios, que toma por pueris, da noiva (15-16).



peito humano ter firmeza / nos projectos que forma a cada instante”. Mas não, apenas o autor prepara para a vinda de Aquiles um verdadeiro quadro triunfal<sup>38</sup>, capaz de entusiasmar o orgulho materno de Clitemnestra e de criar fulgor cénico para agrado do público. É para corresponder ao aparato da cerimónia que a rainha se afasta a enfeitar-se condignamente. Ou seja, na peça portuguesa a entrada a merecer ‘espectáculo’ não é, como em Eurípides, a chegada de Clitemnestra e de Ifigénia vindas de Argos<sup>39</sup>, mas a de Aquiles, o herói com galas de noivo. Dias Gomes introduz aqui uma cena que não deixe o leitor / espectador iludir-se com o artificiosismo do momento: um monólogo primeiro, em que Agamémnon desafoga as mágoas que afligem os poderosos<sup>40</sup>, e um diálogo com Ulisses que vem reforçar, num momento de abatimento, a sua decisão do sacrifício.

É então, depois deste esclarecimento, que Clitemnestra e Ifigénia regresam, na abertura do Acto II, apaziguadas que lhes parecem as dúvidas com a

<sup>38</sup> Agamémnon parece tudo ter preparado para a entrada vistosa do herói e seu futuro genro, quando anuncia (5): “Cedo aqui chegará o invicto Aquiles, / a sua armada com galerno sopro / entre aplausos e aclamações sublimes / ao desejado porto vem chegando, / ornado de triunfos e vitórias”. Parece haver nas suas palavras admiração e simpatia, que não deixam de assinalar divergência face ao que é o modelo homérico da relação entre os dois heróis. Essa cumplicidade virá a acentuar-se adiante com a chegada do rei da Ftia (18-20). O diálogo que então se instala entre ambos é de mútuos elogios, do Atrida àquele que virá a ser o grande herói no ataque a Tróia, e de Aquiles ao grande comandante cujas ordens acata com orgulho. Reina a harmonia própria de companheiros de armas que partilham objectivos comuns.

<sup>39</sup> Eurípides prepara e executa com requinte esta chegada de Clitemnestra e de Ifigénia. Um mensageiro antecipa o espectáculo que irá constituir a vinda da soberana de Micenas, com os filhos, pois Orestes acompanha a mãe e a irmã; mas regista também o estado de espírito que a sua chegada instalou em Áulide, abrindo uma trégua na revolta que o adiamento da campanha vinha suscitando (*Ifigénia em Áulide* 428-429): “Os felizes deste mundo gozam de uma fama particular e atraem os olhares dos mortais”. Admiração que, naturalmente, se expande, no momento em que Clitemnestra desce, com pompa, de uma carruagem que a trouxe para as bodas felizes de uma filha (*Ifigénia em Áulide* 590, 596-597).

<sup>40</sup> Este monólogo de Agamémnon reproduz o conteúdo do que era, em Eurípides, a cena inicial das confidências entre o monarca e o Velho servo. A ideia é a mesma, as preocupações que o poder acarreta, e a inveja que um chefe responsável tem de um homem humilde mas tranquilo. A comparação que, em *Ifigénia em Áulide*, Agamémnon fazia com o seu interlocutor - “Invejte”, 16 -, corporizando no seu servo o modelo do homem comum, assume no caso português um tom mais amplo, embora escolha como paradigma ‘o lavrador’ (6-7): “Feliz cento e mil vezes o que vive / em plácido sossego, cultivando / o duro seio da fecunda terra / distante do tumulto das cidades”. Este modelo não pode deixar de sugerir uma eventual influência de uma figura como o Lavrador, na *Electra* de Eurípides, que cumpre bem o papel que Agamémnon aqui inveja.

chegada festiva de Aquiles. Por estranha ironia, depois que o público foi posto ao corrente da traição que se elabora nos bastidores, a segurança parece redobrada em Clitemnestra; é com palavras cada vez mais entusiásticas que ela contradiz as vagas suspeitas que continuam vivas no espírito de Ifigénia (16): “Filha minha, desterra do teu peito / esses terrores vãos, que te inquietam. / (...) e em ti concebe altíssima esperança / de vir a ser com glória merecida / e filha, e esposa, e mãe de heróis sublimes. / Ó ventura inaudita! Ó prazer sumo! / Ó glória sem igual!”. É um puro amor materno - assim o sente Ifigénia (16) - o que justifica tal entusiasmo, talvez acrescido - entendemos nós - do orgulho da aristocrata perante a satisfação de uma ambição muito feminina. E, no entanto, sem que de tal tenha consciência, algo do que diz soa, aos ouvidos de uma audiência prevenida, com tonalidades irónicas (15): “No céu o teu destino se prepara”.

O que parece um anúncio em delírio de Calcas dá por fim razão a Ifigénia e, para Clitemnestra, muda em tristeza o que até então era uma alegria exuberante. Com Aquiles e Nestor por testemunhas, a rainha dá largas à sua dor de mãe que vê em risco a filha (31-35). Multiplicam-se de novo as exclamações, numa mulher sensível e exaltada. Da mãe mais feliz, ei-la resumida à mais desditosa das mulheres. Sem temor clama contra a crueldade divina, contra os deuses de quem se esperaria só o bem e que são autores das atrocidades mais repugnantes. Recorda o carinho maternal que sempre dedicou a Ifigénia (31): “Ó filha amada, ó filha sem ventura, / fruto gentil do mais subido amor, / quem me dissera, quando em tanto mimo / docemente em meus braços te educava, / que havias de ser vítima inocente / para aplacar a cólera celeste!”; (32): “Filha minha, só glória, único objecto / daquele amor tão puro e mavioso, / que sempre vivo ardeu dentro em minh’ alma: / Amor, que desde a aurora de teus dias / às tuas gentis graças consagrei”. Mas não se fica pelo espectáculo da dor; Clitemnestra age, implora o auxílio daqueles que se lhe podem unir numa campanha de salvação, Aquiles com o seu vigor guerreiro, e Nestor com a sua autoridade<sup>41</sup>. As suas intenções são isentas de outro objectivo que não seja o de salvar a filha; qualquer intenção de instrumentalizar o sacrifício como

<sup>41</sup> Prolongando, com uma cena entre os dois guerreiros, a da súplica de Clitemnestra, Dias Gomes confirma quanto era acertada a opinião da rainha na sua estratégia para salvar a filha (35-37). Nestor tem de refrear os ímpetus juvenis do filho de Tétis, e de o obrigar a ponderar uma estratégia dada a arma perigosa do inimigo, o fanatismo de Calcante. Mais do que a força, a reacção necessita de persuasão para ser eficaz.

cobrança de rancores antigos contra Agamémnon está ausente deste seu empenho. Decerto por isso ele é convincente e eficaz, ao contrário do resultado produzido na *Áulide* de Eurípidés.

A convenção dramática do sacrifício humano, com grande expressão na tragédia grega, é retomada por Dias Gomes. Na sua peça reconhecemos os traços habituais do episódio: além da *rhesis* com que a mãe da vítima expõe todo o sofrimento que tal acto envolve, Clitemnestra viveu já o momento crucial em que a filha lhe foi arrebatada dos braços<sup>42</sup>; violência não falta também num ritual que se diz sagrado. E está disposta, assim o afirma com insistência, a substituir a vítima, para não ver - dor suprema! - a filha precedê-la na morte<sup>43</sup>. Reserva-se-lhe o espectáculo do altar (64) - a que Eurípidés a poupara. Não hesita em insultar o profeta em pleno ritual e em desmascarar até ao fim os seus malévolos intentos<sup>44</sup>. Filósofa sobre a ética divina, com uma autoridade semelhante à do próprio Nestor (64). E, perante o altar, junta aos brados o abraço de uma despedida derradeira, sem deixar de brindar com insultos veementes todos os que assistem à cena sem se apiedarem. Numa palavra, cabe a Clitemnestra centrar um quadro que, mais do que a uma vítima inocente, dá voz ao amor de mãe, o mais sincero. Perante o silêncio e a imobilidade geral, Clitemnestra empenha-se sem quebras na salvação de Ífigénia, apesar dos seus poucos meios.

Poucos, mas não ineficazes<sup>45</sup>. Porque só quando Clitemnestra moveu todas as emoções, dentro e fora da cena, enfim os heróis se mobilizam para que a peça acabe em felicidade. A Aquiles cabe, como noivo - e até mesmo como

<sup>42</sup> 34: “Foi de meus tristes braços arrancada / para servir de fúnebre holocausto”.

<sup>43</sup> A Agamémnon (63): “Ah, tira-me, cruel, primeiro a minha: / não veja esta mãe triste, esta infeliz / mais que todas as mães, correr o sangue / da miseranda filha”; aos executores (65): “Parai, cruéis. / Peitos de tigre indómito e ferino, / fartai a sede ardente no meu sangue, / não derrameis o da inocente filha / da miseranda filha sem ventura”; a Calcante (66): “Farta, cruel, em mim a sede ardente: / banha o ferro homicida no meu sangue, / e consente que viva a cara filha”. Este é um tópico convencional no episódio do ‘sacrifício voluntário’ eurípidiano; cf. Silva 2005, pp. 132-133.

<sup>44</sup> 66: “Bárbaro, que proferes? Monstro horrendo, / negro nefando, hipócrita odioso, / ministro infame das tartáreas fúrias (...) / Cessa de conspirar, tigre inumano, / contra a família de Agamémnon”.

<sup>45</sup> Blanchard 1945, p. 93 justifica assim o insucesso da Clitemnestra eurípidiana no propósito de salvar a filha: “Esta filha que ela diz amar, só a defende por amor próprio. Tiram-lhe o que lhe pertence, o que lhe causa mais indignação do que desespero. (...) No combate que trava contra o eterno adversário, o marido, parece por momentos esquecer-se do pomo do conflito - a vida da filha”.

emissário dos deuses<sup>46</sup> -, colocar as suas elevadas qualidades ao serviço da defesa de Ifigénia<sup>47</sup>; não hesita nas denúncias nem no vigor com que derruba o altar do sacrifício<sup>48</sup>. A Nestor e Agamémnon, cabe o papel de se solidarizarem com a jovem, ao mesmo tempo que combatem a falsidade daqueles que a condenam. Agamémnon desperta aqui para a responsabilidade do seu mandato, enfim liberto das habituais hesitações<sup>49</sup> e disposto a defender, pelo discurso e pela força das armas, o poder de que está investido; Nestor, a quem cabe a última palavra, encarrega-se de clarificar a situação e garantir o *happy end*. Uma longa *rhesis* é concedida ao seu ascendente, qual *deus ex machina*, como se, em vez de Ártemis, lhe tocasse dispor do rumo dos acontecimentos<sup>50</sup>. Eis que enfim a sensatez humana, junta à vontade dos deuses, produziu o milagre da *eudaimonia*.

<sup>46</sup> Assim o entende Clitemnestra (70): “Não suspendas o sublime intento / que, em favor da inocência, move e acende / teu generoso espírito: em tal ponto / os deuses para aqui te conduziram / para mostrar ao mundo que a virtude / é por eles na terra protegida”.

<sup>47</sup> A decisão generosa que o norteia em Dias Gomes, própria de um herói romântico, nada tem a ver com os refulhos políticos de que Eurípides revestira o seu comportamento. A atitude que, na versão grega, assume mostra como ele coloca a persuasão acima da lealdade, em nome da almejada *time* ou *kléos*. Nem mesmo a aflição de uma mãe e a angústia de uma jovem condenada à morte, que apelam à sua intervenção como único recurso, o demovem. Aquiles promete, assegura a sua adesão à causa dos fracos, mas a arma que propõe é ainda o argumento persuasivo (*Ifigénia em Áulide* 1011). Mesmo se lhe é previsível o pouco efeito dessa tentativa (*Ifigénia em Áulide* 1017), Aquiles quer arriscá-la, porque ela se coaduna perfeitamente com o seu sentido, vago e pragmático, de *philia* (*Ifigénia em Áulide* 1019-1023). Sob a capa de um discípulo de Quíron, o Aquiles de *Ifigénia em Áulide* é um aluno aplicado da sofística, para quem a objectividade de sentimentos e de valores, que tem custos elevados, será vantajosamente substituída por essa milagrosa, ainda que amoral e impiedosa, persuasão.

<sup>48</sup> 71: “Ide longe daqui, peitos imbeles, / turba infame à maldade consagrada, / afrontoso flagelo da inocência. / Rompam-se os ornamentos odiosos, / fatais insígnias, com que a vil baixeza / da ambição, com furor precipitado, / sacrificava os teus serenos dias, / gentil princesa, símbolo adorado / das virtudes mais cândidas e amáveis. / Caia o nefando altar. Caia no abismo / co’o sacerdote o culto abominável, / que da face da terra ... e da memória / deve proscrito ser eternamente”.

<sup>49</sup> 73: “Assim respeitais vós a dignidade, / o mando, o alto poder, que a ilustre Grécia / em vosso general depositou?”.

<sup>50</sup> Esta solução concorre para a centralização dos acontecimentos na vontade humana. *Vide supra* n. 5.

**BIBLIOGRAFIA**

- Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo 1995.
- A. Bonnard, “*Iphigénie à Aulis*. Tragique et poésie”, *Museum Helveticum* 2, 1945, pp. 87-107.
- F. D. Gomes, *Ifigénia. Tragédia de Francisco Dias*, Lisboa, Oficina de João António da Silva, Impressor de Sua Majestade 1798.
- E. Masaracchia, “Il sacrificio nell’ *Ifigenia in Aulide*”, *QUCC* 14, 1983, pp. 50-60.
- M. McDonald, “Iphigenia’s *philia*: motivation in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”, *QUCC* 34 (63).1, 1990, pp. 69-84.
- E. A. M. O’Connor-Visser, *Aspects of human sacrifice in the tragedies of Euripides*, Amsterdam, B. R. Grüner 1987.
- A. Powell, *Euripides, women, and sexuality*, London and New York: Routledge 1990.
- H. Siegel, “Self-delusion and the volte-face of Iphigenia in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”, *Hermes* 108, 1980, pp. 300-321.
- H. Siegel, “Agamemnon in Euripides’ *Iphigenia at Aulis*”, *Hermes* 109, 1981, pp. 257-265.
- M. F. Silva, “Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripidiano”, em *Ensaaios sobre Eurípides*, Lisboa, Cotovia 2005.

MARTA ISABEL DE OLIVEIRA VÁRZEAS  
Universidade do Porto – CECH

## CLITEMNESTRA EM SÓFOCLES

**Abstract:** This article rejects a political interpretation of Sophocle’s *Electra*, according to which the deaths of Clytemnestra and Aegisthus are a cleansing operation carried out in the name of restoring legitimate government. Instead it argues that the play is centered on the emotional and psychological causes that trigger violent acts in extreme situations. The tragedy also reflects contemporary discussions about language and, in particular, about the power of fictional narrative. The analysis of the figure of Clytemnestra will try to show how the Sofoclian innovations in the design of this character allow, or even lead to, the reading I propose.

**Keywords:** Sophocles, Greek tragedy, Clytemnestra, Electra.

Num breve texto, publicado em 2008, na revista *Classical Philology*, sob a rubrica Notes and Discussions, David Konstan apresenta uma sugestão de leitura da *Electra* de Sófocles como um alegoria política. De acordo com o autor, a acção da tragédia encontra um “extraordinário paralelo” nos acontecimentos que levaram ao derrube do governo oligárquico dos Quatrocentos em 410 a. C. e à consequente restauração da democracia em Atenas. Deste modo se inclui implicitamente entre os que defendem uma interpretação positiva da tragédia, segundo a qual, as mortes de Clitemnestra e de Egisto se justificam por serem uma espécie de mal menor, uma operação de limpeza realizada em nome da restauração do governo legítimo. Assim explica Konstan, por exemplo, a ordem pela qual as execuções se sucedem no final da peça – primeiro a da rainha e só depois a de Egisto – escolha dramática destinada a retirar o peso habitualmente atribuído ao matricídio e a acentuar a natureza política dessas mortes necessárias<sup>1</sup>. Apesar de Konstan reconhecer a existência de tons mais negros na peça, que impedem a trivialização do acto

<sup>1</sup> Outros autores defendem uma leitura política desta tragédia. Vide, entre outros, MacLeod 2001.

de matricídio, parece-me que a leitura política, no sentido estrito do termo, deixa por assinalar e esclarecer aspectos importantes do desenho das personagens, do encadeamento das acções e de outras opções dramáticas que, no seu conjunto, dão uma coloração particularmente enigmática e perturbadora a esta tragédia. O próprio facto de a acção ser perspectivada pela personagem de Electra, mulher, filha, irmã, e de esta estar acompanhada pelas mulheres de Micenas, dificulta uma interpretação estritamente política dos acontecimentos dramáticos. A tragédia parece-me, antes, estar centrada nas causas emocionais e psicológicas que desencadeiam actos extremos em situações-limite e na inevitabilidade com que os seres humanos, forçados à violência e à opressão, se desumanizam e perdem até a capacidade de compaixão.

Em primeiro lugar, apontem-se as fragilidades – de resto, não escamoteadas pelo autor – de uma argumentação assente numa hipótese impossível de confirmar até à data – a de que *Electra* teria sido composta em 410, ou mesmo 409 a.C., ainda no rescaldo da deposição do Conselho dos Quatrocentos. Se a generalidade dos críticos se inclina para uma data tardia da peça, não muito distante de *Filoctetes*, com a qual *Electra* apresenta claras semelhanças de concepção e de temas, limitar esse espaço cronológico aos anos de 410-409 e daí extrair uma linha de interpretação é cair numa argumentação circular pouco convincente. Em segundo lugar, a própria interpretação alegórica é demasiado redutora, porquanto implica o esvaziamento das potencialidades metafóricas e simbólicas das narrativas míticas como forma de dizer alguma coisa que não pode ser dita de outra maneira. É, além disso, pouco compatível com a dramaturgia sofocliana, tal como a conhecemos.

A minha proposta de leitura é outra: a de que o *mythos* trágico não seja entendido como uma alegoria destinada a justificar acontecimentos históricos, mas como uma espécie de gramática que permite analisar a *psyche* humana de forma problematizante. Partindo do princípio de que a tragédia é uma indagação acerca da acção e do sofrimento humanos<sup>2</sup>, sugiro uma análise que, sem dispensar o necessário enquadramento socio-cultural, o não reduza a episódios históricos específicos, mas nele procure reconhecer o espírito do tempo, por assim dizer, e sobretudo os grandes temas de discussão contemporâneos, de que faz eco também a obra de Tucídides, por exemplo. Com efeito, Tucídides é um testemunho eloquente do interesse contemporâneo pela psicologia humana, pela compreensão das causas dos fenómenos, sociais, políticos

<sup>2</sup> Cf. Hall 2010, p. 6.

e psíquicos. A guerra é, nas suas palavras, um βίαιος διδάσκαλος que tudo subverte, inclusive o próprio sistema de significação verbal.

Algo semelhante me parece fazer Sófocles, com as “ferramentas” próprias da arte dramática. Na minha perspectiva, o modo como o autor organiza o material de que dispõe e o trabalha dramaticamente indica que, com este mito, o dramaturgo procurava perceber as razões que levavam alguém, sem qualquer dúvida ou remorso, a cometer o pior dos crimes – matar a própria mãe; procurava expor os efeitos e as consequências do ódio alimentado ao longo de uma vida vivida apenas para a vingança; e procurava ainda perceber como, em circunstâncias de grande opressão, de violência e de guerra se transformam os comportamentos humanos, e como essas transformações se repercutem na linguagem que filtra a realidade e ao mesmo tempo a constrói como narrativa.

O acento não está, pois, na tentativa de justificar o matricídio, ou de procurar uma solução para os problemas morais que uma concepção taliônica de justiça levantava. O problema da justiça, central na trilogia de Ésquilo, não é aqui equacionado na sua relação com a vontade divina, nem na relação com as consequências nefastas do matricídio sobre os seus autores. A intervenção divina, na peça de Sófocles, é apenas anuência e não, como em Ésquilo, a própria razão de ser das coisas. Apolo não demonstra qualquer interesse pessoal na realização do castigo; dá apenas orientações – e a pedido de Orestes – sobre a forma de o executar com êxito; mas a decisão de Electra e do irmão é completamente independente do aval do deus e muito anterior a ele. Além disso, a associação entre *dike* e *dolos* deixa fatalmente abalada qualquer ideia positiva e linear de justiça<sup>3</sup>. Sófocles dispôs os elementos dramáticos de forma a acentuar a acção humana, radicada na emoção do ódio, e a deixar “entre parênteses”, digamos assim, a vontade divina. Por isso o dramaturgo insiste no processo e nas causas que levam à vingança sem remorsos, tanto nos meios postos ao seu serviço – o *dolos* – quanto nas raízes psicológicas ou patéticas da actuação das personagens.

Talvez não seja exagerado afirmar que o tema aglutinador de todos os que estão presentes na peça é, sem dúvida, o da linguagem – do seu poder de

<sup>3</sup> Essa não é a opinião de MacLeod 2001. A autora reconhece que o facto de *dolos* estar associado às acções de Clitemnestra permite uma leitura negativa do seu uso por Orestes, mas lembra que o oráculo de Apolo sanciona esse meio de vingança e legitima-o, alinhando-o com *dike*. Parece-me, no entanto, que, como é habitual em Sófocles, a referência ao oráculo é demasiado breve e ambígua para dele se poder retirar uma conclusão tão segura. Cf. Várzeas 2009, pp. 181-184.



enganar, de iludir, de confundir os dados do mundo, de construir narrativas sobre a realidade. Com efeito, parece-me que o conflito trágico está centrado, embora não exclusivamente, no poder das palavras, que surgem como o cerne da relação problemática das personagens entre si e delas com a realidade<sup>4</sup>. O dolo de que se servem Orestes e o Pedagogo para executarem a vingança é um *topos* nuclear da tragédia com necessárias consequências na leitura dos acontecimentos. A forma como o engano está encenado, numa cena de “teatro-dentro-do-teatro”, e os efeitos que produz nas personagens remete claramente para as discussões contemporâneas sobre a linguagem, sobre o relativismo na análise do verdadeiro e do falso, discussões que misturavam preocupações éticas, filosóficas, retóricas e até poéticas.

Centrar-me-ei no tratamento dramático da figura de Clitemnestra, tentando mostrar como as inovações sofoclianas no desenho desta personagem permitem, ou conduzem mesmo, à leitura que acabo de propor. Trata-se de um desenho marcado pela ambiguidade e pela ambivalência, decorrentes das inevitáveis semelhanças entre mãe e filha, entre culpados e vingadores, entre modos de conceber a justiça, que aqui se confunde com vingança.

A primeira referência directa a Clitemnestra é feita pelo coro das mulheres de Micenas, quando se dirigem a Electra com o vocativo *Ó filha da mais miserável das mães*. Este juízo negativo prolonga-se pelos versos seguintes na expressão de repúdio relativamente às acções ardilosas da rainha e no desejo de ver punidos os culpados da morte de Agamémnon. No entanto – e sublinho que é impossível dispensar as conjunções adversativas e concessivas no discurso crítico sobre a peça – há também lugar para a censura ao comportamento excessivo de Electra, a uma espécie de atracção pelo abismo, e aos seus *insaciáveis gemidos* (ἄκόρεστον οἰμωγάν – 122-123)<sup>5</sup>.

Além do insuportável sofrimento que marca a sua existência, a protagonista define-se sobretudo pelos seus *logoi*, usados como arma contra os inimigos, como forma de prolongar a memória do pai e como acha que não apenas mantém aceso o desejo de vingança, mas propositadamente o atiça cada vez mais. É a própria verbalização da lembrança do assassinato do pai que conduz

<sup>4</sup> Retomo aqui algumas das ideias desenvolvidas em trabalho anterior (Várzeas 2009).

<sup>5</sup> As censuras do Coro a esta atitude excessiva de Electra são tanto mais importantes quanto atingem os lamentos rituais devidos aos mortos. E não é despidendo que elas venham de um grupo de mulheres, pois era a elas que esse ritual incumbia. O Coro, em linha com uma ideia de moderação que encontramos já em Homero, defende que até para as manifestações de luto existe uma medida. Cf. *Il.* 24.46-49.

ao exacerbar das paixões no diálogo lírico com o Coro. Electra está presa num mundo e num tempo tenebrosos, construídos pela sua própria narrativa, pelo seu *mythos*.

Sendo a força e a violência dos *logoi* traços distintivos do carácter da protagonista, não é de descuar o significado dramático das críticas que lhe são dirigidas, sobretudo quando vêm dos amigos – Coro, Crisótemis e, mais tarde, até de Orestes e do Pedagogo. O excesso dos lamentos e do tom do discurso de Electra em geral, se não serve para atenuar os traços negativos de Clitemnestra, também não permite a afirmação da total justeza do acto de vingança. Fica, porém, como dado muito significativo da caracterização de Electra a capacidade de reconhecer o lado vergonhoso do seu comportamento. A compaixão que este auto-conhecimento suscita nos espectadores acentua a sua espessura trágica<sup>6</sup>. Diz ela às mulheres de Micenas (221-222; 254-257; 307-309):

*Em ambiente terrível a terríveis acções me vejo forçada; conheço muito bem a minha fúria, não a ignoro. (...)*  
*Envergonho-me por vos parecer irritar-me em demasia nos meus abundantes lamentos. Mas a força das circunstâncias me obriga a agir assim. Perdoai-me. (...)*  
*Em tais circunstâncias, amigas, não é possível ser sensata ou reverente. Mas, no meio da maldade, força é que eu pratique o mal.*

O mesmo se diga a propósito da rejeição dos ardis de Clitemnestra pelo Coro, com as expressões *ἐκ δολερῆς μητρός* e *ἀπάταις*. O uso do dolo é um típico da caracterização dos culpados, pontualmente repetido ao longo da peça; mas ele abre-se fatalmente a uma leitura irónica, porquanto este mesmo *modus operandi* que agora se repudia será utilizado pelos vingadores, de alguma maneira igualando os seus actos aos daqueles que pretendem ver castigados.

É da boca de Electra que saem as maiores acusações a Clitemnestra, a quem diz estar ligada por laços de ódio, descrevendo a sua arrogância, os insultos de que é alvo e as privações que lhe são impostas pela mãe. A cena entre Electra e Crisótemis virá confirmar essa imagem negativa da mãe de ambas que se começou a desenhar desde muito cedo. Mas, por outro lado, também corrobora o que as mulheres de Micenas já haviam referido – que as outras fil-

<sup>6</sup> Este é, no dizer de Knox (1964, p. 38), o mais auto-analítico dos heróis de Sófocles.

has, porque não confrontavam os senhores do palácio, não recebiam o mesmo tratamento odioso por parte da mãe.

Na cena do *agon* e na que se lhe segue Clitemnestra revela-se na primeira pessoa. E apesar de o debate mostrar com clareza a responsabilidade de Clitemnestra pelas injustiças praticadas contra a filha, a verdade é que a estratégia retórica de Electra trai uma funda semelhança com a mãe, quer na forma, quer nalgumas das premissas de que decorre a sua argumentação<sup>7</sup>. Já no que diz respeito aos aspectos censuráveis do seu comportamento, é a própria que nele reconhece a marca hereditária de Clitemnestra (616-621):

*Fica agora bem ciente de que eu tenho vergonha desta minha conduta, ainda que não te pareça. Reconheço que ajo de forma intempestiva e imprópria da minha pessoa. Mas o ódio que de ti vem e as tuas acções obrigam-me a agir assim, contra vontade. É que as acções vergonhosas aprendem-se com gente vergonhosa.*

Contudo, as palavras e atitudes de Clitemnestra no *agon* vêm introduzir algum ruído no retrato que dela traçara Electra nas cenas anteriores. Clitemnestra apresenta-se como uma mulher segura da justiça dos seus actos de vingança e sem quaisquer remorsos. Mas também como mulher ferida na sua condição de mãe por um homem “sem sentimentos”, para quem a lealdade aos companheiros de armas se sobrepôs ao afecto pelos filhos e ao seu dever de os proteger.

Conceda-se alguma razão aos ataques dirigidos por Clitemnestra à escolha de Agamémnon de matar a filha de ambos. Comparada com os seus argumentos, neste ponto particular, a contra-argumentação de Electra é frágil e pouco convincente, baseada que está não no conhecimento dos factos, mas apenas no “ouvir dizer” (566)<sup>8</sup>. A defesa do pai é feita por meio de uma narrativa bem conhecida dos espectadores, mas à qual Electra acrescenta um dado que faz toda a diferença – Ártemis deixara Agamémnon sem escolha, impossibilitado de partir para Tróia e de voltar para casa.

Neste debate, a posição de Electra só ganhará força quando ela eliminar

<sup>7</sup> Cairns (1993, pp. 241-249) sublinha os paralelos entre mãe e filha e defende que eles apontam para a ambivalência do estatuto moral de Electra. Cf. Fialho 1992, p. 174.

<sup>8</sup> Kells, *ad loc.*, lembra, com grande pertinência, que o relato feito a partir do “ouvir dizer” não constituía prova nos tribunais atenienses, facto que, nesta cena altamente legalista, enfraquece a posição de Electra.

as justificações da mãe com o argumento de que as razões invocadas não justificam nem desculpam o mal praticado posteriormente contra os filhos. Mas existem alguns sinais de que também ela não está isenta de culpas no que diz respeito à sua relação com a progenitora, apesar dos fortes motivos que lhe assistem. Basta lembrar a surpresa com que Clitemnestra reage à ausência da agressividade habitual do discurso de Electra (556-557). Concede-lhe a palavra, dizendo:

*Se desses sempre esse tom aos teus discursos, não se tornaria tão desagradável escutar-te.*

Esta alusão ao carácter agressivo, habitual em Electra, confirma que, na relação entre mãe e filha, desgastada pelo ódio, Clitemnestra não é a única culpada. E, embora seja Clitemnestra quem acaba por sair derrotada deste *agon*, a violência *contra naturam* das palavras trocadas entre ambas e a expressão da mágoa da protagonista, manifestada no reconhecimento do carácter vergonhoso e impróprio das suas atitudes, deixam na sua vitória um sabor amargo.

Já na cena com o Pedagogo, disfarçado de Mensageiro que vem relatar a falsa morte de Orestes, assistimos, ainda que por um breve momento, à emergência de um lado mais humano e materno de Clitemnestra. A narrativa falsa do falso Mensageiro, inspirada num episódio bem conhecido da *Ilíada*, cumpre o seu propósito de enganar a rainha e, assim, preparar a execução da vingança. Mas a reacção da personagem às notícias sobre a morte de Orestes é completamente inesperada. Quando entra em cena o Pedagogo vem convencido de trazer à rainha uma notícia feliz – a da libertação dos seus medos em relação à ameaça que o filho representava. Porém, depois de ouvir aquele *mythos*, Clitemnestra expressa uma dor que não parece fingida, até porque, logo a seguir, reafirma o natural alívio por ver dissipada a ameaça de morte que sobre ela pendia. Recordem-se as suas palavras (766-768):

*Ó Zeus, que dizer destas notícias: que são venturosas ou terríveis, embora tragam proveito? É triste que eu salve a vida com a desgraça dos meus.*

E à pergunta do Pedagogo, que não esconde a surpresa por tal reacção – *Senhora, por que motivo te deixam assim inquieta estas minhas palavras* –, responde (770-771):

*Coisa estranha é ser mãe: mesmo que a maltratem, não é capaz de odiar aqueles que deu à luz.*

De novo fica claro que o dramaturgo não quis facilitar demasiado o juízo sobre as suas personagens<sup>9</sup>. Por outro lado, esta surpreendente humanização de Clitemnestra é mais um dado que concorre para a reflexão sobre o poder da linguagem, que constitui, como acima defendi, um dos temas da peça. Trata-se aqui, em particular, da força transformadora da narrativa ficcional, que age sobre a disposição de espírito dos homens, movendo-os à compaixão. De facto, a rainha compadece-se não ao ser informada de que o filho morreu, mas só depois de ouvir contar uma história sobre a sua morte<sup>10</sup>. A sua resposta é, por isso, a indicação mais impressionante da avassaladora força patética da narrativa ficcional<sup>11</sup>.

A capacidade de sentir compaixão é um dos traços distintivos da nobreza de carácter de algumas personagens sofoclianas. Dejanira em *As Traquínias*, Teseu em *Édipo em Colono*, o próprio Ulisses no prólogo de *Ájax*, protagonizam momentos dramáticos em que *eleos* é apresentado como uma emoção indutora de palavras e actos de solidariedade e de amizade. Nessas peças é a visão de quadros de sofrimento e miséria humana, que possui essa força movente, numa alusão metateatral, a meu ver, ao poder emocional do teatro<sup>12</sup>. Nesta tragédia, porém, e ao contrário do que acontece nas outras acima mencionadas, a reacção compassiva de Clitemnestra à narrativa dramática do falso Mensageiro é passageira, não possui um efeito duradouro. Apesar de fazer emergir o seu afecto maternal, ela não tem consequências nas atitudes da personagem em relação aos filhos. Basta lembrar o modo cruel como responde ao sofrimento de Electra. Por isso podemos dizer que, se a palavra poética na cena teatral tem o poder de induzir à compaixão, ela parece não ser capaz de quebrar as resistências de uma alma que se deixou consumir pelo ódio.

<sup>9</sup> Defende Pulquério (1987, p. 95) que “no desenho desta personagem radica a transformação essencial que Sófocles imprime ao seu tema.”

<sup>10</sup> O mesmo não acontece em *Hipólito* de Eurípides, com Teseu, ao conhecer a notícia do acidente fatal do seu filho. A situação dramática é semelhante, só que, neste caso, trata-se de um relato verdadeiro.

<sup>11</sup> Mais perturbadora é, obviamente, a reacção de Electra. Mas a verdade é que também ela sucumbe ao mesmo sortilégio da ficção poética, mostrando, muito ironicamente, aliás, que o seu *logos*, predominante e vencedor nas cenas anteriores, se revela muito frágil perante o poder do *logos* enganador do falso Mensageiro.

<sup>12</sup> O tratamento mais extenso deste assunto pode encontrar-se em M. Várzeas e B. Pereira 2009.

**BIBLIOGRAFIA**

- D. Cairns, *Aidos. Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1993.
- M.C. Fialho, *Luz e trevas no teatro de Sófocles*, Coimbra 1992.
- E. Hall, *Greek Tragedy. Suffering under the sun*, New York 2010.
- J.H. Kells, *Sophocles. Electra*, Cambridge 1973.
- B.M.W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley 1964.
- D. Konstan, “Sophocles’ Electra as Political Allegory: a Suggestion”, *Classical Philology* 103, 2008, pp. 77-81.
- L. MacLeod, *Dolos & Dike in Sophocles’ Elektra*, Leiden-Boston-Köln 2001.
- M.O. Pulquério, *Problemática da Tragédia Sofocliana*, Coimbra 1987.
- M. Várzeas, *A força da palavra no teatro de Sófocles: entre Retórica e Poética*, Lisboa 2009.
- M. Várzeas, “A poética da tragédia sofocliana”, em M. Várzeas e B. Pereira (eds.), *As Artes de Prometeu: Estudos em Homenagem a Ana Paula Quintela*, Porto 2009, pp. 17-24.



# ÍNDICE

## DE NOMBRES ANTIGUOS\*

- Abari:** *vid.* **Abaris**  
**Abaris:** 179 n. 31  
**Achille:** *vid.* **Aquiles**  
**Achiram:** *vid.* **Ahiram**  
**Ade:** *vid.* **Hades**  
**Admeto:** 261 n. 42  
**Aegisthus:** *vid.* **Egisto**  
**Aérope:** 36  
**Aeschylus:** *vid.* **Esquilo**  
**Afrodita:** 83, 164, 175, 244, 246, 247, 291 n. 9  
**Afrodite:** *vid.* **Afrodita**  
**Agamemnón:** 11, 13-18, 20, 22, 24-29, 36-48, 50-53, 56, 57, 59, 63-65, 74-76, 78-80, 82, 83, 91 n. 3, 98, 100-103, 106, 109, 118-122, 124-130, 132, 133, 142, 145, 149, 150, 167, 168 n. 12, 174, 175, 191, 202-206, 208-210, 212-214, 216, 217, 219-221, 225, 231-233, 235-246, 248, 256-260, 262, 267, 269, 272, 278, 279, 281, 287-289, 291-293, 295-299, 302, 304, 305, 307, 314, 318, 321, 332, 333 n. 24, 337, 343, 348, 349, 351-358, 360, 362, 363, 368, 370  
**Agamennone:** *vid.* **Agamemnón**  
**Agatocle:** *vid.* **Agatocles**  
**Agatoclea:** 160  
**Agatocles:** 160  
**Ahiram:** 166  
**Aiace:** *vid.* **Ayante**  
**Alcesti:** *vid.* **Alcestis**  
**Alcestis:** 177, 179 n. 31, 261 n. 42  
**Alcibiades:** 262 nn. 43 y 45  
**Alcínoo:** 293  
**Alcmena:** 175  
**Altea:** 192  
**Amaltea:** 174 n. 14  
**Amazonas:** 286 n. 2  
**Andrómaca:** 175, 178, 288 n. 5  
**Anticlea:** 175  
**Antifonte:** 98 n. 19  
**Antígona:** 12, 55, 174, 188, 236, 309, 313, 315, 336, 337, 341  
**Antígone:** *vid.* **Antígona**  
**Antístenes:** 108 n. 41  
**Defensa de Orestes:** 108 n. 41  
**Antonio:** *vid.* **Marco Antonio**  
**Apollo:** *vid.* **Apolo**  
**Apollon:** *vid.* **Apolo**  
**Apolo:** 40 n. 6, 45, 99, 145, 146, 150, 184, 219, 233, 234, 268 n. 9, 271 n. 19, 278, 280, 287, 288, 303, 306, 307, 367  
**Apolodoro:** 181-183, 221, 225 n. 30  
**Biblioteca:** 221  
**Aquiles:** 14, 15, 41, 46, 47, 79, 188 n. 38, 219-221, 224, 225, 239, 243, 244, 246, 258, 266 n. 2, 286 n. 2, 287, 288, 348-350, 353-362  
**Archita:** *vid.* **Arquita**  
**Ares:** 182, 291 n. 9, 299  
**Argia:** 262 n. 44  
**Aristea:** 179 n. 31  
**Aristino:** 180  
**Aristofane:** *vid.* **Aristófanes**

\* A cura de Anna Di Giglio y Davide Mennella-Bettino.



- Aristófanes:** 182-184, 189  
*Acarnesi:* *vid. Acarnienses*  
*Acarnienses:* 182, 183  
*Caballeros:* 184  
*Horas:* 189  
*Lisístrata:* 161 n. 25  
*Stagioni:* *vid. Horas*  
*Tesmoforiantes:* 189 n. 40
- Aristotele:** *vid. Aristóteles*
- Aristóteles:** 46, 250 n. 5, 254 n. 20, 276 nn. 2 y 3  
*Poética:* 46, 254 n. 20, 276 nn. 2 y 3  
*Retórica:* 276 n. 2
- Arquíloco:** 276
- Arquitas:** 262 n. 43
- Arsinoe:** 44, 172 n. 13, 298
- Artemide:** *vid. Ártemis*
- Artemidoro:** 164, 165
- Ártemis:** 40 n. 6, 50, 120, 145, 146, 184, 219, 220 n. 16, 221, 225, 232, 239, 240, 246, 255, 256, 258, 259 n. 34, 279, 348, 350 n. 12, 363, 370
- Astarte:** 164
- Astianacte:** 178
- Astianatte:** *vid. Astianacte*
- Atalanta:** 262 n. 44
- Atanasio:** 181  
*Collectio novellarum constitutionum:* 181
- Atena:** *vid. Atenea*
- Atenas:** 268 n. 9
- Atenea:** 57, 146, 175, 183, 251 n. 9, 286 n. 2, 290, 297, 302-304, 307-309, 329, 335 n. 35
- Athalanta:** *vid. Atalanta*
- Atosa:** 266 n. 2
- Atreo:** 11, 39, 41, 44, 51, 52, 84, 85, 100, 290, 294, 296, 302, 333 n. 24
- Atreus:** *vid. Atreo*
- Ayante:** 166 n. 9, 349
- Baccanti:** *vid. Ménades*
- Baubo:** 193
- Biblis:** 252 n. 9
- Briseida:** 46, 53, 288, 289
- Bruto:** 261 n. 42, 262 n. 44
- Busiris:** 107
- Cadmo:** 252 n. 9
- Calcante:** 219, 220 n. 16, 225, 232, 240, 246, 288, 348-351, 353-355, 357, 361, 362 n. 43
- Calcas:** *vid. Calcante*
- Calímaco:** 174 n. 14, 182, 184  
*Himno a Zeus:* 174 n. 14
- Calo:** 179, 181
- Camila:** 262 n. 44
- Candauro:** 252
- Cantos Cíprios:** *vid. Poemas Cíprios*
- Caritón:** 160-162, 178 n. 26  
*Aventuras de Quéreas y Calirroo:* 160, 161  
*Storia di Cherea e Calliroe:* *vid. Aventuras de Quéreas y Calirroo*
- Caritone:** *vid. Caritón*
- Cassandra:** 17, 25, 57, 93, 103, 124, 126, 127, 130, 133, 134, 141, 148 n. 12, 160, 206, 209, 216-218, 232, 233, 238, 262 n. 44, 267 n. 6, 289, 294, 295, 298, 303, 307, 332, 336 n. 36
- Cassandra:** *vid. Casandra*
- Cassandre:** *vid. Casandra*
- Castor:** 103, 245
- César:** 160-162  
*De bello gallico:* 161, 162
- Cesare:** *vid. César*
- Chalceca:** 261 n. 42
- Cherea:** *vid. Quéreas*
- Cicerón:** 45 n. 14  
*Tusculanas:* 45 n. 14
- Cicerone:** *vid. Cicerón*
- Cíclopes:** 270
- Cilisa:** 172, 174, 178 n. 29
- Cilissa:** *vid. Cilisa*

- Cimón:** 177  
**Cimone:** *vid. Cimón*  
**Cíniras:** 252 n. 9  
**Cipride:** *vid. Afrodita*  
**Clariquea:** 252, 261, 262  
**Clemente de Alejandría:** 179, 181  
*Protrepticus:* 179, 181  
**Cleóbolo:** 262 n. 43  
**Cleopatra:** 250 n. 5, 251 n. 9  
**Clitemnestra:** 12-32, 35-68, 71-85, 90, 92-111, 117, 119-130, 133-135, 139-142, 148-150, 159-161, 166-170, 172-174, 177 n. 23, 185-193, 201, 202, 204-207, 209, 212-218, 220, 222, 224-226, 231-249, 254-260, 262, 263, 265-270, 272, 275, 277, 278, 280, 282, 285-310, 313, 314, 316-319, 321-325, 327, 328, 331-334, 336-338, 340-343, 347-349, 354-363, 365, 367 n. 3, 368-372  
**Clitennestra:** *vid. Clitemnestra*  
**Clytemnestra:** *vid. Clitemnestra*  
**Clytemnestre:** *vid. Clitemnestra*  
**Crátes:** 92 n. 4  
**Cratete:** *vid. Crátes*  
**Creon:** *vid. Creonte*  
**Creonte:** 55, 56 n. 19, 236, 337  
**Creusa:** 185-187  
**Crise:** *vid. Crises*  
**Criseida:** 46, 53, 93, 102, 103, 106, 231, 287-289  
**Crises:** 102, 287  
**Crisis:** 262 n. 44  
**Criso:** 280  
**Crisotemi:** *vid. Crisótemis*  
**Crisótemis:** 20, 28, 29, 55, 260 n. 39, 278 n. 8, 309, 369  
**Crono:** 285
- Dario:** 266 n. 2, 269 n. 13  
**Deianira:** *vid. Deyanira*  
**Dejanira:** *vid. Deyanira*  
**Demetrio Poliorcetes:** 250 n. 5
- Demócrito:** 179 n. 31  
*Sobre el Hades:* 179 n. 31  
*Sull'Ade:* *vid. Sobre el Hades*  
**Demofonte:** 182, 183  
**Demóstenes:** 262 n. 45  
**Deyanira:** 160, 372  
**Diana:** *vid. Ártemis*  
**Diodoro Sículo:** 175  
**Diógenes Laercio:** 91 n. 4, 108 n. 41  
**Diomedes:** 224 n. 30, 349  
**Dion Crisóstomo:** 102  
**Dion de Prusa:** 100-102, 106  
*Criseida:* 101, 106  
**Dione Crisostomo:** *vid. Dion Crisóstomo*  
**Dioniso:** *vid. Dionisos*  
**Dionisos:** 77, 183  
**Dióscuros:** 25
- Ecate:** *vid. Hécate*  
**Ecuba:** *vid. Hécuba*  
**Edipo:** 19, 29, 174, 177, 189, 290, 314, 315  
**Efesto:** *vid. Hefesto*  
**Efialte:** *vid. Efialtes*  
**Efialtes:** 182  
**Egisto:** 17, 19-27, 36-38, 42-44, 49-56, 61 n. 36, 63, 65, 72, 73, 119, 122, 128, 139, 142, 148-150, 167, 172 n. 13, 173, 191, 203, 204, 212, 216, 217, 232, 234-237, 248, 258-260, 279, 285, 286, 289-292, 294, 295, 297-299, 305-308, 323, 365  
**Electra:** 12, 17, 18, 20-30, 36-38, 42-44, 46, 49-53, 54-57, 60, 61, 63, 64, 66, 72-75, 77, 104, 139, 141, 149, 150, 174 n. 15, 189, 190, 202-207, 209-214, 216, 234-238, 248, 255, 258, 259 n. 34, 275, 277-280, 282, 298, 302-309, 313-321, 323, 324, 329, 337-340, 342, 366-372  
**Elena:** *vid. Helena*  
**Elettra:** *vid. Electra*  
**Eos:** 146  
**Epimenide:** *vid. Epimenides*  
**Epimenides:** 179 n. 31, 262 n. 43

- Era:** *vid.* **Hera**
- Eracle:** *vid.* **Hércules**
- Eraclide Pontico:** *vid.* **Heráclides Póntico**
- Ercole:** *vid.* **Hércules**
- Erígone:** 184
- Erínias:** 20, 133, 166 n. 9, 169, 182 n. 34, 190, 233, 235, 265, 266, 268-270, 272, 278, 297, 303, 307-309, 330
- Erinis:** *vid.* **Erínias**
- Erinni:** *vid.* **Erínias**
- Eris:** 146
- Ermes:** *vid.* **Hermes**
- Ermione:** *vid.* **Hermíone**
- Ermotimo:** 179 n. 31
- Erodoto:** *vid.* **Heródoto**
- Eros:** 145, 146, 149, 150
- Eschilo:** *vid.* **Esquilo**
- Eschyle:** *vid.* **Esquilo**
- Esichio:** *vid.* **Hesiquio**
- Esiodo:** *vid.* **Hesíodo**
- Esquilo:** 12, 17, 28, 31, 32, 36-41, 44, 45, 48-57, 59, 62, 68, 69, 72, 77, 80 n. 46, 93, 99, 106, 113, 118, 120, 133, 141, 159, 160 n. 2, 167, 170, 172, 173, 179 n. 31, 181, 186, 187, 189-192, 202, 206, 207, 210, 211, 215-219, 231, 233, 235 n. 9, 236, 239, 240, 248, 265, 266 n. 4, 276 n. 3, 280 n. 14, 286, 295 n. 13, 299, 302, 303, 313, 318, 320, 324, 328-333, 339, 349 n. 7, 350, 367
- Agamemnón:** 12, 17, 32, 38-40, 48, 49, 53, 55, 59, 62, 73 n. 26, 77, 80, 93, 100, 106, 113, 116, 118, 119, 121, 122, 124, 133-135, 167, 174 n. 15, 189, 207, 216, 218, 240, 266-268, 302, 303, 313, 318, 324, 328, 329 n. 5, 331, 333, 339, 349 n. 7, 350
- Agamennone:** *vid.* **Agamemnón**
- Agamenón:** *vid.* **Agamemnón**
- Choeforoi:** *vid.* **Coéforas**
- Coéforas:** 12, 28, 36, 49, 52, 56, 62, 99, 148, 159, 160 n. 2, 161, 163, 167, 172, 173, 177-179, 186, 187, 189-191, 202, 206 n. 5, 207, 211 n. 14, 217, 233, 234, 236, 248, 266-269, 272, 302, 304, 324, 331
- Coefore:** *vid.* **Coéforas**
- Euménides:** 93, 166 n. 9, 177 n. 25, 179 n. 31, 181, 182, 184, 190, 236 n. 11, 265, 268-271, 302, 304, 329
- Eumenidi:** *vid.* **Euménides**
- Oresteia:** *vid.* **Orestía**
- Orestía:** 167, 182, 215-217, 265, 266, 269, 299, 300, 302, 313, 328 nn. 3 y 4, 329
- Orestíada:** *vid.* **Orestía**
- Persas:** 73 n. 26, 266 n. 2, 269 n. 13, 276 n. 3
- Persiani:** *vid.* **Persas**
- Prometeo Encadenado:** 141, 331
- Siete contra Tebas:** 189, 190, 243
- Estacio:** 164, 165, 193
- Tebaida:** 164, 165, 193
- Estesícoro:** 36, 37, 55, 172 n. 13, 216 n. 3, 232, 233, 297, 298 n. 18
- Oresteia:** 232
- Estrofió:** 174 n. 15, 179, 280
- Étéocle:** *vid.* **Eteocles**
- Eteocles:** 174, 177, 190
- Ettore:** *vid.* **Héctor**
- Euménides:** 63, 179
- Eumenidi:** *vid.* **Euménides**
- Euriclea:** 175
- Eurídice:** 145
- Eurípide:** *vid.* **Eurípides**
- Eurípides:** 13-17, 24-28, 38, 41-46, 48, 49, 51-53, 55, 56, 63, 65, 67-72, 76, 77, 80, 81, 84, 91 n. 3, 99, 105, 139, 141, 150, 161, 166 n. 9, 169, 174, 175, 177 n. 21, 178 nn. 26 y 29, 179, 182, 185-188, 201-207, 209-212, 214-216, 218, 220, 221, 223, 225, 226, 231, 236-239, 243-248, 254, 257, 280 n. 14, 295 n. 13, 299, 301-303, 305, 313, 315, 316, 320, 322, 324, 329, 330, 332, 347-351, 354-358, 360, 362, 363 n. 47, 372 n. 10

- Alcesti:** *vid. Alcestis*  
**Alcestis:** 141, 179 n. 31  
**Andrómaca:** 161 n. 25, 166 n. 9  
**Bacantes:** 175, 238 n. 14, 301  
**Baccanti:** *vid. Bacantes*  
**Ecuba:** *vid. Hécula*  
**Electra:** 28, 41, 45, 51, 55, 56, 63, 65, 68, 69, 72, 73, 76, 78 n. 35, 80 n. 44, 82, 84, 161, 169, 182 n. 34, 188, 201-203, 205-207, 211 n. 14, 212, 214, 219, 231, 236, 248, 295 n. 13, 302, 305, 313, 315, 322, 360 n. 40  
**Elena:** *vid. Helena*  
**Elettra:** *vid. Electra*  
**Fenicias:** 174, 188, 354 n. 24  
**Fenicie:** *vid. Fenicias*  
**Hécula:** 254, 332 n. 20  
**Helena:** 161, 174 n. 15, 178 n. 26, 179, 354 n. 24  
**Hipólito:** 28 n. 25, 354 n. 24, 358 n. 34, 372 n. 10  
**Hipólito coronado:** *vid. Hipólito*  
**Ifigénia em Áulide:** *vid. Ifigenia en Áulide*  
**Ifigenia en Áulide:** 13, 15, 17, 38, 44, 45, 53-56, 60, 68-70, 77, 78, 84, 91 n. 3, 150, 177 n. 21, 207, 209, 215, 216, 219, 220, 223-226, 231, 236, 238, 245, 247, 248, 257, 259 n. 34, 313, 320, 324, 347, 348, 350 n. 9, 351, 352 n. 18, 354 n. 24, 359 n. 36, 360 nn. 39 y 40, 363 n. 47  
**Ifigenia en Tauride:** 60, 80 n. 44, 177 n. 25, 182, 218, 225 n. 30, 237, 349 n. 7, 354 n. 24  
**Ifigénia entre os Tauros:** *vid. Ifigenia en Tauride*  
**Ifigenia in Aulis:** *vid. Ifigenia en Áulide*  
**Ión:** 178 nn. 28 y 29, 185, 187, 358 n. 34  
**Oreste:** *vid. Orestes*  
**Orestes:** 18, 42 n. 10, 49, 72 n. 18, 78 n. 35, 104 n. 34, 105, 161, 162, 187, 237, 302, 306, 313  
**Troyanas:** 42 n. 10, 301  
**Fanodemo:** 182, 183  
**Febe:** 271 n. 19  
**Febo:** *vid. Apolo*  
**Fedra:** 90, 98, 160, 251 n. 9  
**Ferecide:** *vid. Ferécides*  
**Ferécides:** 172  
**Filodemo:** 107  
**Filomela:** 336 n. 36  
**Friné:** 160, 161  
**Furias:** *vid. Erinias*  
**Gea:** 271 n. 19, 286  
**Gigo:** 252  
**Giocasta:** *vid. Yocasta*  
**Giunone:** *vid. Hera*  
**Gorgias:** 93 n. 7  
**Gorgonas:** 159  
**Gorgoni:** *vid. Gorgonas*  
**Hades:** 48, 186  
**Hécate:** 175  
**Héctor:** 107, 160, 165, 174, 175, 177, 188 n. 38, 288 n. 5  
**Hécula:** 160, 161, 164, 165, 187, 254 n. 20, 309, 332  
**Hefestos:** 146  
**Helena:** 39, 43, 47, 54, 56, 64, 75, 90, 91, 100, 101, 160, 161, 175, 216, 217, 221, 242, 245, 247, 256 n. 27, 291 n. 9, 294, 296, 333, 336 n. 36  
**Hera:** 161 n. 5, 175, 177, 268 n. 9  
**Heracles:** 143, 175, 177, 179 n. 31, 286 n. 2  
**Heráclides Póntico:** 179 n. 31  
**Sobre la muerte aparente:** 179 n. 31  
**Sulla morte aparente:** *vid. Sobre la muerte aparente*  
**Heraclito:** 50  
**Hermágoras de Temnos:** 95  
**Hermes:** 290  
**Hermia:** 250 n. 5

- Hermíone:** 175  
**Hermogenes:** 104 n. 35  
**Heródoto:** 164, 165  
**Hesíodo:** 130, 182 n. 34, 218, 285  
     *Catálogo:* 218, 232, 248 n. 21  
     *Teogonía:* 130, 182 n. 34, 286  
**Hesiquio:** 178, 179, 181, 182, 189  
**Higino:** 177, 189 n. 40, 221, 224 n. 30, 255  
     *Fábulas:* 177, 189 n. 40, 221, 224 n. 30, 255  
**Hipodamia:** 36  
**Hipólito:** 252 n. 9  
**Hipsicratea:** 262 n. 44  
**Homero:** 92 n. 4, 101, 102, 104 n. 34, 115, 139, 150, 161, 186, 202, 206, 243, 265, 266 n. 4, 285, 286, 300, 329, 333, 336, 354, 368 n. 5  
     *Ilíada:* 39, 45, 160, 188, 216 n. 3, 231, 233, 234 n. 5, 266 n. 2, 268 n. 9, 269 n. 13, 281 n. 19, 287, 288 n. 6, 289, 368 n. 5, 371  
     *Iliade:* *vid. Ilíada*  
     *Odisea:* 37, 48, 54, 55, 68 n. 3, 107, 174, 175, 189, 215-217, 232, 266 n. 4, 267, 289, 293-298, 332, 333, 335  
     *Odiseia:* *vid. Odisea*
- Iambe:** *vid. Yambe*  
**Icario:** 184  
**Ifigenia:** 15, 16, 21, 36-40, 42, 43, 46-48, 50, 53, 55-57, 60, 93, 129, 135, 150, 209, 216-222, 224-226, 231, 232, 235, 239, 240, 243, 244, 246, 247 n. 20, 249, 254-259, 262, 263, 279, 288, 295, 298, 302, 307, 309, 321, 348-350, 353, 355, 358-363  
**Igino:** *vid. Higino*  
**Ión:** 185-187  
**Ione:** *vid. Ión*  
**Iphigeneia:** *vid. Ifigenia*  
**Iside:** *vid. Isis*  
**Isis:** 164  
**Isocrate:** *vid. Isócrates*  
**Isócrates:** 93 n. 7
- Jantipa:** 177  
**Janto:** 298 n. 18  
     *Orestíada:* 298 n. 18  
**Jenócrates:** 91 n. 4  
**Jocasta:** *vid. Yocasta*  
**Justino:** 252 n. 12  
     *Epítome:* 252 n. 12
- Klytaimnestra:** *vid. Clitemnestra*  
**Kypria:** *vid. Poemas Cíprios*
- Lamia:** 250 n. 5  
**Laodamia:** 172 n. 13  
**Laodice:** 298  
**Latona:** 279  
**Layo:** 290  
**Léntulo:** 262 n. 44  
**Libanio:** 98-100, 103, 104, 106, 107, 109  
     *Defensa de Orestes:* 100 n. 24, 103, 104 n. 34  
**Luciano:** 252 n. 10  
     *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras:* 252 n. 10  
**Lucrecia:** 262 n. 44
- Macareo:** 252 n. 9  
**Macrina:** 262 n. 44  
**Macrobio:** 252 n. 12  
     *Saturnalia:* 252 n. 12  
**Marco Antonio:** 250 n. 5  
**María:** 159  
**Medea:** 12, 90, 98, 166 n. 9  
**Medusa:** 286 n. 2  
**Ménades:** 161 n. 5, 175  
**Ménandro:** 178 n. 26, 179 n. 31  
     *Aspis:* *vid. El escudo*  
     *Auton penthon:* *vid. La pena por uno mismo*  
     *El escudo:* 178 n. 26  
     *La pena por uno mismo:* 179 n. 31  
**Menelao:** 15, 41-47, 49 n. 17, 50, 54, 80, 98, 100, 119, 175, 179 n. 31, 208, 224, 241,

- 242, 246, 256 n. 27, 279, 289, 291-293, 298, 306, 348, 349, 352 n. 17, 358 n. 34
- Menelau:** *vid.* **Menelao**
- Metis:** 286
- Micón:** 177
- Micone:** *vid.* **Micón**
- Minerva:** *vid.* **Atenea**
- Mirra:** 160, 252 n. 9
- Mirra:** *vid.* **Mirra**
- Mitridas:** 262 n. 44
- Nemesis:** 282
- Neoptólemo:** 166 n. 9
- Neottolemo:** *vid.* **Neoptólemo**
- Néstor:** 48, 54, 215, 290-292, 293, 348 n. 4, 349, 353 n. 20, 354, 358 n. 34, 361-363
- Nicolaus:** 98
- Nicostrato:** 91, 92 n. 4
- Nonno di Panopoli:** *vid.* **Nono de Panópolis**
- Nono de Panópolis:** 161, 162  
*Dionisiacas:* 161, 162
- Odiseo:** 13, 15, 80, 106, 174, 175, 178, 179 n. 31, 203 n. 1, 224 n. 30, 239, 240, 246, 270, 289, 293, 294, 296-298, 333, 335 n. 35, 348 n. 4, 349, 351-353, 355, 358, 372
- Odiseo:** *vid.* **Odiseo**
- Omero:** *vid.* **Homero**
- Oreste:** *vid.* **Orestes**
- Orestes:** 19, 20-26, 28-31, 36, 37, 44, 45, 49, 52, 53, 54 n. 18, 57, 59, 61-65, 73 n. 25, 75, 76, 79, 84, 98, 99, 104-106, 109, 111, 135, 141, 142, 148-150, 159, 160 n. 2, 161, 162, 166-169, 172-174, 177-179, 181-185, 187-191, 193, 201, 203, 204, 207, 210-214, 216, 217, 225, 226, 232-235, 237, 242, 243, 259, 267-272, 275, 277, 280-282, 286 n. 2, 290, 292, 298, 299, 302-304, 306-310, 315, 323, 338, 340, 341, 360 n. 39, 367-369, 371
- Orfeo:** 145
- Ovidio:** 142, 144, 145, 160, 221
- Metamorfosi:** *vid.* **Metamorfosis**
- Metamorfosis:** 142, 144, 145, 160, 221
- Pandión:** 182-184
- Pandione:** *vid.* **Pandión**
- Pandora:** 124, 130, 134 n. 55
- Panthea:** 261 n. 42
- Papirio:** 252
- Paride:** *vid.* **Paris**
- Paris:** 107, 160 n. 3, 247, 256 n. 27, 291 n. 9, 298
- Pasiphae:** 251 n. 9
- Patroclo:** 266 n. 2, 269 n. 13, 281 n. 19
- Pausania:** *vid.* **Pausanias**
- Pausanias:** 175, 182, 184
- Peleo:** 42 n. 10, 175
- Pélope:** 235, 278
- Pelopía:** 36
- Pélops:** *vid.* **Pélope**
- Penélope:** 48, 51, 53, 56, 57, 107, 123, 139, 174, 175, 216, 266 n. 4, 285, 286, 289, 294, 297, 333
- Periandro:** 262 n. 43
- Peribea:** 174
- Pericles:** 118
- Pero:** 177
- Perséfone:** 146, 186, 187
- Perseo:** 286 n. 2
- Petronio:** 252
- Pilade:** *vid.* **Pílates**
- Pílates:** 24, 29, 63, 65, 173, 211, 213, 237, 306
- Píndaro:** 37, 44, 172 n. 13, 216 n. 3, 232, 248, 298, 299, 332, 335  
*Píticas:* 37, 44, 172 n. 13, 232, 298, 332
- Pítaco Mitileno:** 262 n. 43
- Pitagora:** *vid.* **Pitágoras**
- Pitágoras:** 179 n. 31
- Pítia:** 187
- Pizia:** *vid.* **Pítia**
- Platón:** 262 n. 45
- Plauto:** 254

- Anfitrión*: 254  
**Plinio el Viejo**: 177, 220  
*Naturalis Historia*: 177, 220  
**Plinio il Vecchio**: *vid.* **Plinio el Viejo**  
**Plistene**: *vid.* **Plístenes**  
**Plistenes**: 190  
**Plutarco**: 45 n. 14, 177-179, 181-183, 187, 261  
*De las ilustres mujeres*: 261  
*Questiones romanas*: 177-179, 181-183, 187  
*Sobre la tranquilidad del animo*: 45 n. 14  
*Solón*: 179 n. 31  
**Poemas Cíprios**: 218, 239  
**Polemón**: 179, 181  
*Contra Eratóstenes*: 179, 181  
*Contra Timeo*: 179, 181  
**Polemone**: *vid.* **Polemón**  
**Polibio**: 160-162  
**Polícrates**: 91 n. 3, 107, 108  
*Acusación de Sócrates*: 108  
**Polifemos**: 107  
**Polinice**: *vid.* **Polinices**  
**Polinices**: 174, 177, 182, 188 n. 39, 262 n. 44  
**Polissena**: *vid.* **Políxena**  
**Políxena**: 160, 219  
**Pollide**: 184  
**Pólux**: 245  
**Porcia**: 261 n. 42, 262 n. 44  
**Poseidón**: 145, 146  
**Príamo**: 119, 160, 164, 188 n. 38, 266, 295, 296, 298  
**Proclo**: 295  
**Pródico**: 244  
**Pseudo Apolodoro**: 181, 221, 225 n. 30  
*Epítome*: 181, 221, 225 n. 30  
**Pseudo Plutarco**: 150  
*De Homero*: *vid.* *Sobre la vida y poesía de Homero*  
*Sobre la vida y poesía de Homero*: 150  
**Quéreas**: 160, 162  
**Quintiliano**: 91 n. 3, 97, 98 n. 19, 220, 257  
*Defensa de Clitemnestra*: 91 n. 3  
*Institutio Oratoria*: 220, 257  
**Quirón**: 363 n. 47  
**Ramose**: 165  
**Salmossi**: *vid.* **Salmoxis**  
**Salmoxis**: 179 n. 31  
**Salomón**: 262 n. 43  
**Santippe**: *vid.* **Jantipa**  
**Sardanápalo**: 262 n. 43  
**Sátiro**: 161 n. 5  
**Scopa**: *vid.* **Scopas**  
**Scopas**: 179, 181  
**Sémele**: 159  
**Semiramis**: 251 n. 9  
**Séneca**: 47 n. 16, 59, 161, 166, 178, 286 n. 3, 296, 321  
*Agamemnón*: 47 n. 16, 59, 296  
*Fenicias*: 161  
*Phoenissae*: *vid.* *Fenicias*  
*Troades*: *vid.* *Troyanas*  
*Troyanas*: 178  
**Servio**: 255  
**Sinón**: 354  
**Sócrates**: 108, 262 n. 45  
**Sofocle**: *vid.* **Sófocles**  
**Sófocles**: 18, 20-23, 28, 37, 41, 44, 45, 49, 50, 51, 54-56, 60, 68, 69, 91 n. 3, 141, 166 n. 9, 167, 174 n. 15, 178, 179, 182, 184, 189, 190, 202, 207, 216, 219 n. 11, 231, 233, 235 n. 9, 236, 238, 239, 249, 254, 260 n. 39, 275, 277, 278, n. 11, 280, 299, 302, 304, 313, 315, 324, 329, 335 n. 35, 337-341, 354 n. 24, 365-367, 369 n. 6, 372 n. 9  
*Aiace*: *vid.* *Ayante*  
*Ajax*: *vid.* *Ayante*  
*Antígona*: 28 n. 25, 277 n. 6, n. 14, 335 n. 35, 338, 354 n. 24  
*Ayante*: 141, 166 n. 9, 167, 372

- Clitemnestra:** 239  
**Edipo a Colono:** *vid. Edipo en Colono*  
**Edipo en Colono:** 56 n. 19, 167, 182 n. 34, 372  
**Edipo Re:** *vid. Edipo Rey*  
**Edipo Rey:** 19, 56 n. 19, 167, 240  
**Electra:** 18, 28, 44, 46, 49, 51, 54, 55, 60, 68, 174 n. 14, 178, 179, 182, 184, 189, 190, 207, 211 n. 14, 233, 235 n. 9, 239, 249, 254, 260 n. 39, 275, 277 n. 6, 278, 299, 302, 304, 313, 315, 324, 329 n. 7, 337-341, 365, 366  
**Filoctetes:** 141, 277 n. 6, 366  
**Ifigenia:** 239  
**Rei Édipo:** *vid. Edipo Rey*  
**Traquinias:** 279 n. 14, 372  
**Solón:** 179 n. 31, 262 n. 43, 309  
**Solone:** *vid. Solón*  
**Sopatro:** 108-110  
**Sophocle:** *vid. Sófocles*  
**Stazio:** *vid. Estacio*  
**Stesicoro:** *vid. Estesícoro*  
**Strofió:** *vid. Estrofió*  
**Suda:** 238 n. 14  
**Suetonio:** 260  
*Vidas de los Césares:* 260  
**Sulpicia:** 262 n. 44  
  
**Tales:** 179 n. 31  
**Talete:** *vid. Tales*  
**Taltibio:** 187, 225 n. 30  
**Tántalo:** 53, 244, 247  
**Tecmessa:** 166 n. 9  
**Télefo:** 189, 216, 217  
**Telémaco:** 174, 175, 189, 290, 291, 293, 297  
**Témis:** 271 n. 19  
**Temistocle:** *vid. Temístocles*  
**Temístocles:** 189 n. 40, 262 n. 45  
**Teseo:** 179 n. 31, 286 n. 2, 372  
**Teseu:** *vid. Teseo*  
**Tetis:** 188 n. 38, 361 n. 41  
**Thetis:** *vid. Tetis*  
  
**Tiberio:** 260-262  
**Tieste:** *vid. Tiestes*  
**Tiestes:** 190, 216, 247, 294, 299, 305  
**Timante:** 220, 257  
**Tindáreo:** 68, 82-84, 90, 101, 105, 161, 266, 268-270, 302, 305, 309  
**Tindaro:** *vid. Tindáreo*  
**Torcato:** 262 n. 44  
**Trasideo:** 332  
**Tucídides:** 189 n. 40, 293, 366  
  
**Ulisse:** *vid. Odiseo*  
**Ulisses:** *vid. Odiseo*  
**Urano:** 285  
  
**Valerio Massimo:** *vid. Valerio Máximo*  
**Valerio Máximo:** 177, 257  
*Factorum et dictorum memorabilium libri:* *vid. Hechos y dichos memorables*  
*Hechos y dichos memorables:* 177, 257  
**Varrón:** 179, 180  
*De vita populi Romani:* *vid. Sobre la vida del pueblo romano*  
*Sobre la vida del pueblo romano:* 179 n. 30  
**Varrone:** *vid. Varrón*  
**Vercingetorige:** *vid. Vercingétorix*  
**Vercingétorix:** 162 n. 6  
**Virgilio:** 221, 255  
*Eneida:* 255  
  
**Xerxes:** 262 n. 43, 266 n. 2  
  
**Yambe:** 193  
**Yocasta:** 159, 161, 164, 166, 174, 188, 193, 240, 297 n. 17, 309  
**Ypólito:** *vid. Hipólito*  
  
**Zeus:** 48, 55, 83, 119, 120, 122, 128, 146, 161 n. 5, 174 n. 14, 182, 188 n. 38, 190, 268 n. 9, 286, 289, 290, 296, 304, 308, 335 n. 35, 371  
**Ziniras:** *vid. Cíniras*



1. Konrat Ziegler, **L'epos ellenistico. Un capitolo dimenticato della poesia greca**, edizione italiana a cura di Francesco De Martino, premesse di Marco Fantuzzi, traduzione di Giovanna Aquaro, dicembre 1988, pp. XCVI + 129, Euro 14,46.
2. Thomas Paulsen, **Die Rolle des Chors in den späten Sophokles-Tragödien. Untersuchungen zu «Elektra», «Philoktet» und «Oidipus auf Kolonos»**, settembre 1989, pp. 175, Euro 18,59.
3. Giuliana Lanata, **Esercizi di memoria**, novembre 1989, pp. 160, Euro 9,30.
4. Antonio Capizzi, **I sofisti ad Atene**, agosto 1990, pp. 254, Euro 19,63.
5. M. Laura Gemelli Marciano, **Le metamorfosi della tradizione. Mutamenti di significato e neologismi nel Peri physeos di Empedocle**, presentazione di Walter Burkert, settembre 1990, pp. 231, Euro 19,63.
6. Onofrio Vox, **Studi anacreontei**, ottobre 1990, pp. 136, Euro 11,36.
7. Manara Valgimigli, **La mia scuola**, premessa di Norberto Bobbio, luglio 1991, pp. XX + 206, Euro 13,94.
8. Wolfgang Rösler - Bernhard Zimmermann, **Carnevale e utopia nella Grecia antica**, premessa di Franca Perusino, settembre 1991, pp. 129, Euro 13,94.
9. **Rose di Pieria**, a cura di Francesco De Martino, novembre 1991, pp. 448, Euro 19,63.
10. Manfred Fuhrmann, **Antico e Moderno**, traduzione e cura di Sotera Fornaro, gennaio 1992, pp. 135, Euro 12,91.
11. **Tragedy, Comedy and the Polis** (Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990), Edited by Alan H. Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson, Bernhard Zimmermann, febbraio 1993, pp. 617, Euro 61,97.
12. John Dewar Denniston, **Lo stile della prosa greca**, edizione italiana a cura di Enrico Renna, premessa di Marcello Gigante, marzo 1993, pp. XXIV + 254, Euro 19,63.
13. Massimo Pizzocaro, **Il triangolo amoroso**, presentazione di Giovanni Cerri, dicembre 1994, pp. 192, Euro 14,46.
14. **Lo spettacolo delle voci**, a cura di Francesco De Martino (parte prima) e Alan H. Sommerstein (parte seconda), aprile 1995, pp. XXIV + 287 + 221, Euro 35,12.
15. Alan H. Sommerstein, **Aeschylean Tragedy**, gennaio 1996, pp. 547, Euro 35,12.
16. Francesco De Martino - Onofrio Vox, **LIRICA GRECA**, tomo primo, **Prontuari e Lirica doric**, maggio 1996, pp. 1-523, Euro 30,99.
17. Francesco De Martino - Onofrio Vox, **LIRICA GRECA**, tomo secondo, **Lirica ionica**, luglio 1996, pp. 524-1020, Euro 30,99.
18. Francesco De Martino - Onofrio Vox, **LIRICA GRECA**, tomo terzo, **Lirica eolica e Complementi**, luglio 1996, pp. 1021-1438, Euro 30,99.
19. Lucia Orelli, **La pienezza del vuoto. Meccanismi del divenire fra embriologia e cosmogonia nell'ambito dell'atomismo antico**, presentazione di Walter Burkert, dicembre 1996, pp. 270, Euro 21,69.
20. **Aristophane: la langue, la scène, la cité**. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994), édités par Pascal Thiercy et Michel Menu, luglio 1997, pp. 605, Euro 61,97.
21. **El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental**, a cura de J. Vicente Bañuls, Francesco De Martino, Carmen Morenilla i Jordi Redondo, aprile 1998, pp. 412, Euro 51,66.
22. Umberto Albini, **Testo e palcoscenico**, luglio 1998, pp. 224, Euro 19,63.
23. Stratis Kyriakidis, **Narrative Structure and Poetics in the Aeneid. The Frame of Book 6**, settembre 1998, pp. 210, Euro 21,69.
24. Antonio Stramaglia, **Res inaudita, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino**, gennaio 1999, pp. 547, Euro 29,95.
25. **El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: II. El teatre, eina política. Homenatge de la Universitat de València a Bertolt Brecht**, a cura de Karen Andresen, José Vicente Bañuls i Francesco De Martino, marzo 1999, pp. 398, Euro 51,65.
26. **Studi sull'eufemismo**, a cura di Francesco De Martino e Alan H. Sommerstein, maggio 1999, pp. 494, Euro 51,65.
27. **El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: III. La dualitat en el teatre**, a cura de Karen Andresen, José Vicente Bañuls i Francesco De Martino, aprile 2000, pp. 458, Euro 56,81.
28. **Ἐποῶς. Antiche trame greche d'amore**, a cura di Antonio Stramaglia, aprile 2000, pp. 468, Euro 25,92.
29. **El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: IV. El fil d'Ariadna**, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, marzo 2001, pp. 472, Euro 61,97.
30. Simona Bettinetti, **La statua di culto nella pratica rituale greca**, presentazione di Walter Burkert, maggio 2001, pp. 264, Euro 24,79.
31. Pierre Voelke, **Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique**, novembre 2001, pp. 471, Euro 61,97.
32. **El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: V. El perfil de les ombres**, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2002, pp. 577, Euro 61,97.
33. **El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: VI. L'ordim de la llar**, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2003, pp. 574, Euro 61,97.
34. **Shards From Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments**, Edited by Alan H. Sommerstein, maggio 2003, pp. 573, Euro 61,97.
35. Lorenzo Argentieri, **Gli epigrammi degli Antipatri**, novembre 2003, pp. 265, Euro 29,00.
36. **El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: VII. El caliu de l'oikos**, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2004, pp. 574, Euro 61,97.
37. **Studi sul pensiero e sulla lingua di Empedocle**, a cura di Livio Rossetti e Carlo Santaniello, luglio 2004, pp. 327, Euro 32,00.
38. **Middles in Latin Poetry**, Edited by Stratis Kyriakidis and Francesco De Martino, novembre 2004, pp. 429, Euro 44,00.

39. **El teatro clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental: VIII. Entre la creació y la recreación. La recepció del teatro greco-latino en la tradició occidental**, a cura de Francesco De Martino i Carmen Morenilla, aprile 2005, pp. 550, Euro 62,00.
40. Pierpaolo Rosati, **Logoi prelatonici tra logica e letteratura. Con uno scritto e una lettera di Guido Calogero**, aprile 2005, pp. 219, Euro 23,00.
41. Giovanni Cipriani - Grazia Maria Masselli, **Eros maledetto**, maggio 2005, pp. 174, Euro 25,00.
42. Francesco De Martino, **Poetesse greche**, gennaio 2006, pp. 478, Euro 34,00.
43. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: IX. El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental**, a cura de José Vicente Bañuls, Francesco De Martino y Carmen Morenilla, aprile 2006, pp. 687, Euro 62,00.
44. Umberto Albini, **A tu per tu con gli Antichi**, maggio 2006, pp. 175, Euro 24,00.
45. José Vicente Bañuls Oller - Patricia Crespo Alcalá - Carmen Morenilla Talens, **Electra de Sófoles y las primeras recreaciones hispanas**, dicembre 2006, pp. 152, Euro 22,00.
46. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: X. El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental II**, a cura de José Vicente Bañuls, Francesco De Martino y Carmen Morenilla, gennaio 2007, pp. 809, Euro 64,00.
47. Giuseppe Mazzara - Michel Narcy - Livio Rossetti, **Il Socrate dei dialoghi**, Seminario palermitano del gennaio 2006, maggio 2007, pp. 164, Euro 18,00.
48. Gaetano Messina, **Dalla fisica di Senofane all'Empedocle di Strasburgo**, Studi di filosofia presocratica, ottobre 2007, pp. 204, Euro 20,00.
49. Paola Gagliardi, **I due volti della gloria. I lamenti funebri omerici tra poesia e antropologia**, ottobre 2007, pp. 311, Euro 25,00.
50. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XI. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Las relaciones de poder en época de crisis**, a cura de José Vte Bañuls, Francesco De Martino y Carmen Morenilla, giugno 2008, pp. 558, Euro 62,00.
51. **L'attualità della retorica. Atti del convegno internazionale di Foggia, 18-19 maggio 2006**, a cura di Stefan Nienhaus, giugno 2008, pp. 263, Euro 32,00.
52. **Socratica 2005. Studi sulla letteratura socratica antica presentati alle Giornate di studio di Senigallia**, a cura di Livio Rossetti e Alessandro Stavru, agosto 2008, pp. 389, Euro 32,00.
53. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XII. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Legitimación e institucionalización política de la violencia**, a cura de Francesco De Martino y Carmen Morenilla, settembre 2009, pp. 522, Euro 62,00.
54. **Socratica 2008. Studies in Ancient Socratic Literature**, edited by Livio Rossetti and Alessandro Stavru, luglio 2010, pp. 353, Euro 32,00.
55. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XIII. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra**, a cura de Francesco De Martino y Carmen Morenilla, agosto 2010, pp. 511, Euro 62,00.
56. Laura Monrós Gaspar, **Cassandra. The Fortune-Teller. Prophets, Gipsies and Victorian Burlesque**, febbraio 2011, pp. 330, Euro 35,00.
57. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XIV. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. La mirada de las mujeres**, a cura de Francesco De Martino y Carmen Morenilla, settembre 2011, pp. 590, Euro 65,00.
58. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XV. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro**, a cura de Francesco De Martino y Carmen Morenilla, settembre 2012, pp. 615, Euro 65,00.
59. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XVI. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres**, a cura de Francesco De Martino y Carmen Morenilla, luglio 2013, pp. 533, Euro 62,00.
60. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XVII. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. A la sombra de los héroes**, a cura de Francesco De Martino y Carmen Morenilla, luglio 2014, pp. 486, Euro 60,00.
61. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XVIII. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo**, a cura de Francesco De Martino y Carmen Morenilla, agosto 2015, pp. 461, Euro 60,00.
62. **Fronteras entre el verso y la prosa en la literatura helenística y helenístico-romana. Homenaje al Prof. José Guillermo Montes Cala**, a cura de Rafael J. Gallé Cejudo, Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce y Tomás Silva Sánchez, luglio 2016, pp. 776, Euro 75,00.
63. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XIX. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. Personajes secundarios con historia**, a cura de Francesco De Martino y Carmen Morenilla, agosto 2016, pp. 531, Euro 62,00.
64. **El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental: XX. Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. El coro dramático, un personaje singular**, a cura de José Vicente Bañuls y Francesco De Martino, settembre 2017, pp. 445, Euro 60,00.
65. **Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres. Homenaje de las Universidades de Valencia, Foggia, Bari y Coimbra a los Profesores Doctores Doña Aurora López López y Don Andrés Poçina Pérez**, a cura de Francesco De Martino, Carmen Morenilla, Maria do Céu Fialho, Maria de Fátima Silva, Delio De Martino & Andrea Navarro, novembre 2017, pp. 383, Euro 50,00.

Realizzato nel mese di novembre 2017 dalla  
LEVANTE EDITORI FIGLI DI MARIO CAVALLI srl - BARI (Italia)  
35, via Napoli - Tel. e Fax 080.5213778  
[www.levantebari.com](http://www.levantebari.com)  
e-mail: [levanted@levantebari.it](mailto:levanted@levantebari.it)



